

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



PHARMAKON

A forma como formação e metamorfose

Renata Moura de Sousa Salvação Barreto

Trabalho de Projeto
Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Audiovisuais

Trabalho de Projeto orientado pela Prof^a Doutora Susana de Sousa Dias

2019

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Renata Moura de Sousa Salvação Barreto, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado *Pharmakon*, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato



Lisboa, 30 de janeiro de 2019

RESUMO

É com base na incessante observação das nuvens assim como no estudo das suas tipologias que surge o grande propósito deste estudo que dá sentido e complementa *Pharmakon*. *Pharmakon* trata de um registo videográfico de nuvens que explora a relação entre as infinitas possibilidades das variações das formas das nuvens, categorizáveis ou não, os seus ritmos e expressões.

A vontade de fundamentação teórica surge no decorrer da leitura de “O Jogo das Nuvens” de Goethe onde as características que lhes são atribuídas, tais como volatilidade, constante mutação e serem qualquer coisa que perdura, suscita interesse. É com “O Pensamento Morfológico de Goethe” de Maria Filomena Molder que decido centrar-me no estudo da forma e metamorfose referido pela autora. A par da observação e do registo das nuvens e do estudo das nuvens nas áreas de Nefologia e Morfologia é feito um levantamento do papel das nuvens na História de Arte e Literatura, reunindo elementos para uma melhor conceção de uma doutrina metafórica e simbólica.

As nuvens e as suas tipologias, segundo um método de observação singular, são distinguidas e analisadas para um jogo de transformações e mutações. Ao mesmo tempo, o estudo da forma é associado às nuvens, as formas do informe. Nos registos efetuados, é suscitada a descoberta de continuidade e mudança e incentivado o pensar pelas nuvens. A metamorfose das nuvens faz delas o incessante motor que espero ver e que seja visto através de *Pharmakon*.

Por fim, *Pharmakon* é um convite para pensar na possibilidade de uma doutrina morfológica das nuvens que ao reinventar as suas formas por meio da transformação e metamorfose quer criar uma nova imagem do mundo.

Palavras-Chave:

Morfologia; Goethe; Forma; Nuvens; Pharmakon.

ABSTRACT

It is from endless observation of clouds, as well as the study of cloud typology, that the purpose of this study arises, which complements and gives meaning to *Pharmakon*. *Pharmakon* is a video on clouds which explores the relationship between the infinite possible varieties of forms in clouds, categorisable or not, their expressions.

The theoretical foundation for this study links to the reading of “O Jogo das Nuvens” by Goethe, where the characteristics attributed to clouds, such as volatility, constant mutation and the fact that they are something that persists, evokes my interest. Based on the reading of “O Pensamento Morfológico de Goethe” from Maria Filomena Molder, I decided to focus this study on the form and metamorphosis mentioned by the author. In addition, I survey the treatment in Art History and Literature of the observation and study of clouds in the fields of Nephology and Morphology, bringing together themes for a better understanding of metaphorical and symbolic meaning.

Clouds and their typology, according to a particular method of observation, are here distinguished and analysed through a game of transformation and mutation. At the same time, the study of clouds is related to the study of form: the shapes of shapeless.

Continuity and change are found in the footage and encourage thought clouds. The metamorphosis of clouds makes them the never-ceasing engine that I hope can be seen through *Pharmakon*.

Lastly, *Pharmakon* is an invitation to think about the possibility of a morphological doctrine of clouds; that by reinventing their form through transformation and metamorphosis, they create a new image of the world.

Key Words:

Morphology; Goethe; Form; Clouds, Pharmakon.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Prof. Susana de Sousa Dias a disponibilidade e incentivo no decorrer do mestrado.

Aos vários professores de escolas por onde passei por fazer gerar o interesse pelo estudo e pelas artes no geral.

À minha mãe por todo o apoio durante o meu percurso profissional.

À família e amigos a qualidade das horas livres entre os estudos.

À Helen Soares a ajuda na tradução.

ÍNDICE

DECLARAÇÃO DE AUTORIA.....	ii
RESUMO	iii
ABSTRACT	iv
AGRADECIMENTOS.....	v
ÍNDICE DE FIGURAS.....	1
INTRODUÇÃO	3
1 A OBRA, OBSERVAÇÃO DAS NUVENS.....	6
1.1 <i>Pharmakon</i> , o título	10
1.2 O tema das nuvens na arte	14
1.3 A Morfologia como estudo: mudanças na forma de pensar	20
2 DOCTRINA MORFOLÓGICA DE GOETHE.....	26
2.1 A forma como problema em Goethe	27
2.2 As nuvens em Goethe: as formas do informe.....	37
2.3 A arte e a natureza para a criação do conceito forma	41
3 REINVENTAR AS FORMAS.....	45
3.1 Formas tornadas inteligíveis	45
3.2 Obra: imagem e som	53
3.3 Movimentos de constante mudança.....	55
CONCLUSÃO	57
BIBLIOGRAFIA	59
WEBGRAFIA.....	60

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Renata Barreto, <i>Pharmakon</i>, 2016, 33m50 (Fotograma 02:16).....	7
Fig. 2 Renata Barreto, <i>Pharmakon</i>, 2016, 33m50 (Fotograma 10:36).....	7
Fig. 3 Renata Barreto, <i>Pharmakon</i>, 2016, 33m50 (Fotograma 24:25).....	7
Fig. 4 August Sander, <i>Blacksmiths</i>, 1926 (Imagem retirada de URL: http:// www.tate.org.uk/art/artworks/sander-blacksmiths- al00039).....	8
Fig. 5 - Fotografia de Reuben Goldberg, <i>Colar de Nuvens Chinês com extra folheações</i>, sem data https://www.amherst.edu/system/files/media/1560/Cammann__Schuyler__The_Symbolism_of_the_Cloud_Collar.pdf	15
Fig. 6 - Antonio da Correggio, <i>Assumption of the Virgin</i>, 1526 - 30 (Imagem retirada de URL: https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance- reformation/renaissance-venice/late-renaissance-venice/a/correggio-assumption-of-the-virgin	16
Fig. 7 - John Constable, <i>Cloud Study</i>, 1822 (Imagem retirada de URL: http://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-cloud-study-n06065)	17
Fig. 8 - William Turner, <i>Rainclouds Approaching over a Landscape</i>, C. 1822-40 (Imagem retirada de URL: http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-rain-clouds-approaching- over-a-landscape-d25460)	18
Fig. 9 - Nicola Sabbatini, <i>Esboço para cenário</i>, 1638 (Imagem retirada de URL: http://users.skynet.be/sabbattini/)	19
Fig. 10 - Luke Howard, <i>Cloud Study</i>, C. 1803 - 1811 (Imagem retirada de URL: http://journal.sciencemuseum.ac.uk/browse/issue-02/made-real/) ..	21
Fig. 11 - Pierre Jean François Turpin, <i>Representação da Urpflanze</i>, 1837 (Imagem retirada de URL: http://www.plantcell.org/content/23/4/1194)	34

Fig. 12 - Johann Wolfgang von Goethe, <i>Cloud Study</i> (Imagem retirada de URL: https://www.google.pt/search?q=goethe+drawings+clouds&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj736PS0cDXAhXGvRQKHYouDsEQ_AUICigB&biw=1920&bih=974#imgrc=f63V9VIlzY408M:)	38
Fig. 13 - Andrea Slováková, <i>Clouds</i>, 2017, 18 mins (Fotograma 18m20, Imagem retirada de URL: https://dafilms.com/film/7144-clouds)	44
Fig. 14 - Autor desconhecido, <i>Balão de Hidrogénio</i>, 1783 (Imagem retirada de URL: http://https://www.granger.com/results.asp?image=0109895&screenwidth=167)	46
Fig. 15 - Renata Barreto, <i>Pharmakon</i>, 2016, 33m50 (Fotograma 09:00)	49
Fig. 16 Renata Barreto, <i>Pharmakon</i>, 2016, 33m50 (Fotograma 13:32)	50
Fig. 17 Renata Barreto, <i>Pharmakon</i>, 2016, 33m50 (Fotograma 07:06)	50
Fig. 18 Alfred Stieglitz, <i>Equivalentz</i>, 1929 (Imagem retirada de URL: http://media.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/equivalent-1929-2/)	51
Fig. 19 Renata Barreto, <i>Pharmakon</i>, 2016, 33m50 (Fotograma 03:24)	52
Fig. 20 Guerin Pierre Narcisse , <i>Morphéus and Iris</i>, 1811 (Imagem retirada de URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Morfeu#/media/File:Guerin_Pierre_Narcisse_-_Morpheus_and_Iris_1811.jpg)	56

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de Mestrado em Arte Multimédia – Audiovisuais de vertente teórico-prática, começa por sustentar o propósito do vídeo *Pharmakon* a que dei início em 2013 no âmbito do mestrado.

No vídeo, é anunciado o tema das nuvens através de imagens de vários tipos de nuvens que se apresentam como um organismo constituinte da natureza que não se esgota na observação. Como premissa para o desenvolvimento do trabalho, começo por colecioná-las segundo as suas diferentes tipologias para que sejam organizadas consoante as suas formas, ritmos e expressões. Assim, é inevitável não considerar os seus próprios indícios como ponto de partida para a reflexão, uma vez que neste processo de trabalho está presente o próprio estudo das nuvens como um dos pontos mais importantes aqui focados. Refiro aqui indícios como metamorfose, volatilidade, a sua constante mutação e em simultâneo, qualquer coisa que perdura. Razão pela qual estes elementos começaram por suscitar interesse e, por sua vez, a dar início à pesquisa que aqui apresento.

Assim, esta reflexão foi pensada e concebida tendo como ponto de partida o livro *O Jogo das Nuvens*, uma compilação de poemas, esboços e apontamentos sobre as nuvens de Goethe (Barrento, 2012). Em paralelo com a observação e o registo das nuvens fui desenvolvendo um estudo que passou por várias áreas como a Nefologia, História da Arte, Literatura ou até a própria Morfologia, que irá ser referida no decorrer da dissertação.

Dou sentido a esta reflexão com base nos estudos que Goethe fez sobre morfologia, tendo mesmo vindo a criar a denominada Morfologia Goethiana. Goethe, curioso de diversas áreas, proporciona uma visão única por relacionar a criação artística com o conhecimento científico. Assim, é com base nesta visão e em estudos que fez, tanto no campo da meteorologia como da osteologia, geologia, botânica, zoologia, anatomia e mineralogia que encontro em Goethe a possibilidade de uma correspondência entre a vertente prática e a vertente teórica deste trabalho.

Na sua vertente prática, a obra revela um carácter contemplativo e imersivo que anuncia problemáticas da ordem do limite como parte integrante da questão do todo e da relação do universal com o particular. Apresento ainda a ideia de que esta premissa, tida como um dos motivos centrais para o desenvolvimento do trabalho, tem o dever de poder reconstruir uma nova imagem do mundo.

Pelas nuvens, tema específico dos textos reunidos neste estudo, compreendemos que foi com base na classificação das nuvens de Howard e de duas ideias fundamentais da sua teoria que “as nuvens e as suas formas, sendo instáveis, são classificáveis; e a observação das nuvens, das suas mudanças e transições, é uma boa base para a previsão meteorológica), e ultrapassa, apesar do seu pragmatismo, o mero âmbito taxonómico, na medida em que Howard acreditava – e Goethe ainda mais que ele – que «também o céu faz parte da paisagem» humana” (Barrento, 2012: 16). A teoria de Howard serviu ainda para que Goethe desse seguimento “à sua teoria de metamorfose das formas básicas” (Barrento, 2012: 17) da sua doutrina morfológica a que Maria Filomena Molder se dedica em *O Pensamento Morfológico de Goethe*. É também significativo que Goethe, graças a Howard e ao seu contributo com *On Modification of Clouds*, tenha visto através das nuvens a possibilidade de transpor conteúdos do domínio científico para a poesia e filosofia.

Já com Maria Filomena Molder, *O Pensamento Morfológico de Goethe* trata sobretudo de, segundo as características de Goethe já aqui referidas entre “poesia e filosofia e filosofia e ciência” (Molder, 1995: 13), pela “possibilidade de uma linguagem teórica” (*ibid.*: 13), ainda que não se preocupe com a constituição de uma prosa filosófica, o questionar a “legitimidade de uma linguagem teórica” (*ibid.*: 13) em busca de uma linguagem simbólica.

Entre a arte e a natureza há uma oposição harmoniosa. Seja no desencadear do poema, seja na captação de uma imagem (como em outros modos de fazer nascer as formas juntas), há um conflito feliz. É este que começa por traçar uma barreira móvel e delicada entre o interior e o exterior: de um lado a consciência, a reflexão, atravessada pelo abismo da memória, que a instabiliza; do outro lado, aquilo que fascina por ser não-eu, conservando, porém, em si a escrita indecifrável de uma ligação anterior e a promessa de um mais além que se estende da terra ao céu. Pelo infinito, pelo sofrimento que nele se gera enquanto efeito inelutável de uma perda de limites constantes, dá-se a expansão de uma experiência e aviva-se a força criadora da natureza. É assim que a arte é importante para a vida: sem interlocutor, a natureza

emudece, torna-se só agregado controlável ou só ameaça; sem o indisponível, o homem estiola. (Lopes, 2000: 8)

No primeiro capítulo, *A Obra, Observação das Nuvens*, faço referência à necessidade de ter começado a registrar estes elementos justificando, expondo e analisando decisões que foram sendo tomadas paralelamente às reflexões que faço durante a concepção do filme sobre a minha própria experiência. Ainda no Capítulo 1, Subcapítulo 1.1, é dado sentido ao título da obra, *Pharmakon*, com base na *Farmácia de Platão* de Jaques Derrida, compreendendo-se a ambivalência do termo e o meu interesse nessa ambivalência. Já no Subcapítulo 1.2 é exposta a razão pela qual a observação das nuvens foi crucial para a estabilização do tema no séc. XVIII, tanto como objeto de conhecimento como conceito.

O segundo capítulo divide-se em três partes: *A forma como problema em Goethe*, *As nuvens em Goethe: as formas do informe* e, por fim, *A arte e a natureza para a criação do conceito forma*. Nestes subcapítulos é focado o conceito “forma” na obra de Johann Wolfgang Goethe, obra da qual me aproprio em parte por me reconhecer no seu trabalho e por me sentir familiarizada com alguns dos seus conceitos. De seguida, a forma e a forma das nuvens são relacionadas, tal como em *O Jogo das Nuvens* de Goethe, para que se possa falar das nuvens, de “forma” e da forma das nuvens no contexto artístico. Para isso, no terceiro subcapítulo, é referenciado o filme *Oblaka* de Andrea Slováková que como *Pharmakon*, sugere que as formas das nuvens podem ser entendidas como formação de ideias.

O terceiro capítulo, *Reinventar as formas*, acaba por justificar decisões tomadas durante a realização do filme, assim como expõe de que forma algumas das pesquisas que fui fazendo foram alterando o modo como me fui posicionando desde o início do processo até à concepção da obra.

1 A OBRA, OBSERVAÇÃO DAS NUVENS

Foi tanto por gosto como pela necessidade de observar nuvens que comecei numa primeira fase a registar momentos onde é possível fazer jus a um desejo de solidão. Esta necessidade pessoal surge num período de luto profundo. Senti a obrigação de transformar estes momentos em imagens e, por consequência, dar-lhes a dignidade devida. Neste processo entre a observação e o registo das variantes das formas das nuvens é lembrado, por meio de registos videográficos, outro modo de fazer nascer novas formas. Deste modo, dou sentido a um olhar neutro e descomprometido na medida em que aconteceu o despertar para uma nova experiência surgindo “O desejo de dar forma ao informe e a tudo o que é acidental e amorfo uma qualquer forma necessária” (Barrento, 2012: 20).

É de referir ainda que nestes registos videográficos foi propositadamente registado o que é manifestamente exclusivo das nuvens, “seres, se não vivos, certamente animados «reagindo» às solicitações, quer uns dos outros, quer da terra e da sua força de atração” (Barrento, 2012: 11), partindo do que que lhes é característico, “porque as nuvens não são, nem fixas nem voláteis (não «desaparecem»), mas como tudo na natureza, formas em permanente transformação, elementos de uma coreografia cósmica em que o olho e a alma são espectadores interessados e participantes” (*ibid.*: 11).

Assim, a par dos estudos das nuvens de Goethe e da sua Doutrina Morfológica de base empírica e simbólica, dou ênfase ao que me move para o desenvolvimento da dissertação teórico-prática: o tentar compreender um jogo que “é sempre o mesmo - o das formas e a sua mutação -, como uma moeda de duas faces, uma onde tudo se dissolve e outra onde tudo se fixa, que parecem querer anular-se, mas que Goethe é claro, vê como necessariamente complementares” (*ibid.*: 22).



Fig. 1 *Pharmakon*, 2016, 02m16

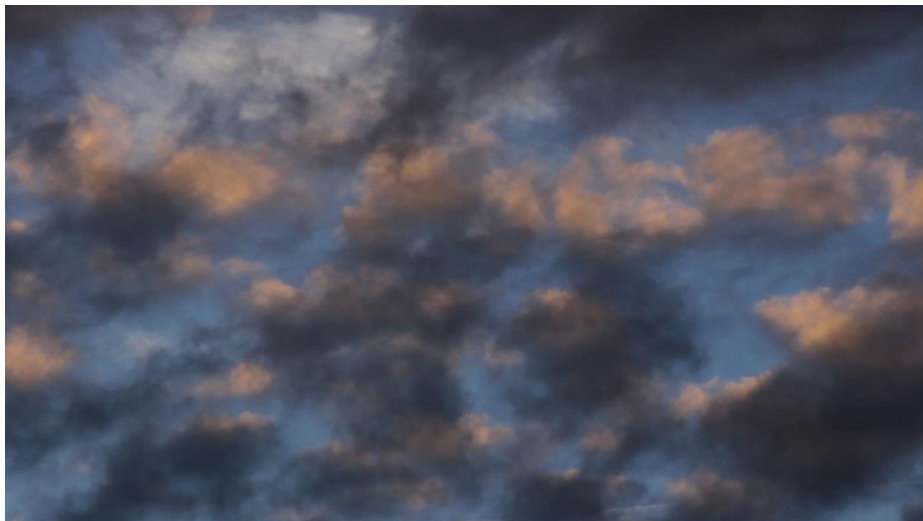


Fig. 2 *Pharmakon*, 2016, 33m50



Fig. 3 *Pharmakon*, 2016, 33m50

Teoricamente, o Princípio Morfológico de Goethe que será aqui exposto, serve como ferramenta para reflexão e contextualização teórica do presente trabalho. Goethe estabeleceu novas e notáveis formas de estudar e classificar a natureza que foram estabelecidas, influenciando profundamente não só o contexto científico como o próprio contexto artístico. A título de exemplo refiro o trabalho de August Sander¹, fotógrafo que retratava não apenas a classe média como seria expectável para a época, mas pessoas anónimas e minorias (Fig. 4).



Fig. 4 August Sander, *Blacksmiths*, 1926, printed, 1990

Como descreve Nélio Conceição, em *Morphology – Questions on Method and Language*, os retratos produzidos segundo as práticas e possibilidades técnicas da época, eram tirados com o indivíduo em pose frontal e sem qualquer artificialismo ou dramatização. Segundo o autor, “Mais que procurar, como os seus colegas vanguardistas fizeram, o uso devido de “poderes libertinos” da fotografia por explorar,

¹ Fotógrafo alemão (1876 – 1964) considerado um dos fotógrafos mais importantes do séc. XX e cujas fotografias foram proibidas em 1934.

Sander procurou até certo ponto um plano modesto de mostrar uma série de combinações sequenciais que puseram a fotografia documental num novo nível de significado visual e teórico” (Conceição, 2013: 134) que Walter Benjamin afirma ser a sua dimensão morfológica.

Em *Pharmakon*, por comparação, a morfologia² está na recolha, estudo e classificação das nuvens e na sua apresentação segundo a análise e organização dessa mesma recolha, o jogo a que Maria Filomena Molder chama “jogo entre o visível e o invisível” (Molder, 1995: 255). Na captação e apresentação destes elementos, segundo um olhar artístico e simultaneamente científico, tal como em Goethe, há o intuito de sugerir um novo modo de olhar no qual estas duas áreas são análogas.

Os princípios que aqui apresento, tanto técnicos como teóricos, foram desenhando a intenção da obra originando as transformações que o trabalho foi sofrendo. É exemplo a composição sonora, captada propositadamente para a sequência de imagens, constituída exclusivamente por sons da natureza como pássaros, insetos, o vento nas árvores ou trovões.

Deste modo, a composição sonora de *Pharmakon*, mais que dar profundidade às imagens de que se faz acompanhar, distingue-se por partir de uma recolha sonora que é montada sem que os sons se repitam a não ser quando acontece o *loop*. Apesar de a duração de cada plano ter sido alterada várias vezes durante o processo de trabalho, houve a preocupação constante de cada plano ter tempo de deixar ver lentos movimentos que acontecem, facultando ao espectador uma experiência de imersibilidade. A sucessão de planos tal como são apresentados sugere vários sentidos e significados que em *loop*, deixa intacta a prática singular e individual que aqui proponho.

² Do grego *morfé* (forma + *logos*, estudo).

1.1 *Pharmakon*, o título

O phármakon, sem nada por si mesmo, os excede sempre como seu fundo sem fundo. Ele se mantém sempre em reserva, ainda que não tenha profundidade fundamental sem última localidade. Nós o veremos prometer-se ao infinito e se escapar sempre por portas secretas, brilhantes como espelho e abertas sobre um labirinto. E também essa reserva de fundo que chamamos [farmácia]. (Derrida, 2005: 75)

No contexto histórico da Grécia Antiga a designação do termo *Pharmakon*³, assume uma diversidade de significados tendo sido utilizada para mais que uma finalidade. Esta variedade de significados e a sua recorrente utilização nas mais variadas áreas e contextos sempre foi um motivo de grande curiosidade ao longo da história tendo sido citado e discutido consecutivamente em textos históricos, literários e filosóficos. Em a *Farmácia de Platão* de Jaques Derrida, o termo *pharmakon* é apresentado como um problema de tradução tanto pela ambivalência do termo como pelo facto de não poder ser cingido a um único conceito. Interessou-me em Derrida o que se compreende sobre o termo, a dificuldade de tradução da palavra pelos vários significados que pode assumir e do uso propositado do termo para causar essa ambiguidade.

Deste modo, baseado no diálogo entre Fedro (Phaedrus⁴) e Sócrates, o autor, analisa o termo usado em Platão onde a escrita, como representação do discurso, é anunciada como um *pharmakon* e posta em causa como uma questão moral. É ainda posto em causa o conhecimento de quem escreve, uma vez que as ideias expostas não são escritas e lidas pela mesma pessoa. No entanto, a escrita não surge como repetição, cópia ou leitura dos conteúdos, uma vez que não é necessário ter total sabedoria sobre os conteúdos expostos, mas surge como uma alternativa quando o orador não pode estar presente permitindo a transmissão de conhecimento sem que seja necessário estar em contacto direto com o autor, permitindo mesmo a leitura dos documentos após a sua morte.

Platão, segundo Michael A. Rinella, apresenta o tema pondo em causa o poder da palavra falada priorizando-a à escrita utilizada com o intuito de manter uma

³ *Pharmakon*, plural de *pharmaka*, remete à designação do termo como foi compreendido na Grécia Antiga, ainda hoje assumido em vários textos filosóficos.

⁴ Deus Egípcio da escrita.

audiência sob a influência de um orador. O estudo do tema por vários autores tornou a sua compreensão mais completa, mas também mais complexa, estando sempre presente a sua relação com o poder da linguagem, do saber e do conhecimento como mecanismo de mudança.

Vê-se como exemplo o uso da palavra *pharmakon*⁵ tanto para termos relacionados com a medicina como com a filosofia sempre como propósito de busca moral ou um tipo de justiça pública. Por sua vez, a doença tanto física como psíquica era entendida como imoral e um tema central equitativamente social e político. Na Pólis acreditava-se que para além da medicina ou da prática do desporto para a saúde do indivíduo, estando a saúde física associada à saúde mental, dever-se-ia dar lugar ao médico moral, o filósofo, que estaria encarregue da purificação da alma “todo o corpo só pode ser curado na fonte – a alma – de todos só seus bens e males” (Derrida, 2005: 76). Segundo Rinella, a filosofia era vista como uma droga associada à prática da magia ou à prática religiosa praticada por feiticeiros a quem eram atribuídos os nomes de *goes* ou *pharmakeus*. Já a medicina fundada na ciência, duvidava também do que era transmitido pelos textos dando prioridade ao que era transmitido oralmente por peritos dos conteúdos transmitidos. A escrita, por outro lado, estava associada ao engano e à transmissão de fundamentos duvidosos. O livro era assim considerado “o saber morto e redigido encerrado nos *bíblia*, as histórias acumuladas, as nomenclaturas, as receitas e as fórmulas apreendidas de cor, tudo isso é tão estranho ao saber vivo e à dialética quanto o *phármakon* é estranho à ciência médica” (*ibid.*: 17).

No diálogo platónico Fedro, escolhido por Derrida em *A Farmácia de Platão*, entre Fedro e Sócrates, Fedro persuade Sócrates a sair da cidade, de onde Sócrates não quer sair, para lhe apresentar um texto do sofista Lísias que mantém escondido no seu traje. Fedro sabe o texto de cor, e aqui reside a diferença entre os *bíblia* e os *pharmaka*. Constituído por três discursos tendo como temática o amor, é propositadamente exposto de forma a fomentar uma discussão em torno do uso da retórica, ainda que a retórica se

⁵ Em *Pharmakon: Plato, Drug Culture, and Identity in Ancient Athens*: Numa primeira leitura é entendida a definição dualista de “remédio” ou “veneno”, ou seja, de uma substância capaz de curar, mas também capaz de atuar no corpo humano para fins malignos. Este será o motivo pelo qual é conhecida hoje a sua nomenclatura associada à indústria farmacêutica. No entanto, na Grécia Antiga a palavra foi utilizada para designar “perfume”, “pigmento”, “porção amorosa”, “talisman”, “droga psicotrópica”, “máscara” ou “maquilhagem” entre outras designações, estando quase sempre associada ao poder da intoxicação. Médicos, parteiras, pintores ou oradores utilizavam uma mesma palavra cujo significado partia de um princípio comum. A nível literário era regularmente utilizada pela ambivalência que acarreta estando presente em textos de Homero ou Platão.

encontre em oposição ao ideal filosófico de procura de verdade. Aqui, a escrita, ou o próprio texto de Lísias é um *phármakon*:

Esse phármakon, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O phármakon seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito à sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando a sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que reside a todo o filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo. (Derrida, 2005: 14)

A escrita como um *pharmakon* aparece como oposta à dialética sob a forma de uma substância, com propriedades que podem servir tanto de “remédio” como de “veneno”, para pôr em causa a própria dualidade do termo e por consequência a própria ambivalência trazida pela escrita ou pelos próprios conteúdos escritos. Platão⁶ expõe o mito de Theuth⁷, presente no mesmo diálogo, onde Theuth dá como oferenda ao Rei Thamous⁸ a escrita como um remédio, uma arte de valor duvidoso que pode auxiliar a memória e que Thamous recusa alegando que só trará esquecimento. “O livro e a droga, a escrita e a eficácia oculta, ambígua, dada ao empirismo e ao acaso, operando segundo as vias do mágico e não segundo as leis da necessidade.” (Derrida, 2005: 17).

É também referida a prática da logografia onde o logógrafo redige o discurso falado sem conhecimento do que escreve, “Escrevendo o que não diz, não diria e, sem dúvida, na verdade jamais pensaria, o autor do discurso escrito já está instalado na posição do sofista: o homem da não-presença e da não-verdade” (*ibid.*: 12).

Compreende-se assim que *phármakon* é evocado para pôr em causa o jogo de oposições binárias características da metafísica ocidental como é exemplo remédio e veneno, mas também “alma/corpo, bem/mal, dentro/fora, memória/esquecimento, discurso/escrita” (Derrida, 1981: 127) ou onde “... a ausência é a falta de presença, o

⁶ O Político.

⁷ Semideus Egípcio.

⁸ Deus de todo o Egito.

mal é o cair do bem, o erro é uma distorção de verdade, etc.” (Derrida, 1981: viii). Nestas e noutras dicotomias, uma das palavras tende a prevalecer sobre a outra, sendo que a segunda existe em função da primeira. Estas oposições hierárquicas querem “privilegiar a unidade, a identidade, o imediatismo, a presença temporal e espacial pela distância, diferença, dissimulação e deferimento” (Derrida, 1981: viii). Neste caso o discurso, a fala, o *logós*⁹, prevalece à escrita.

A escrita não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno. Antes mesmo que Thamou anuncie a sua sentença pejorativa, o remédio é inquietante em si. É preciso, com efeito, saber que Platão suspeita do phármakon em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo. O phármakon não pode jamais ser simplesmente benéfico. (Derrida, 2005: 46)

Em *Violence and the Sacred*, René Girard, acerca da *Farmácia de Platão*, afirma que a palavra *phármakon*, quando usada por Platão quando se refere aos Sofistas significa “veneno” enquanto quando usada para se referir a Sócrates é usada significando o seu oposto, “remédio”. No entanto, Girard afirma que Derrida “...demonstra que entre Sócrates e os Sofistas, a estrutura das oposições não nega a diferença que Platão gostaria de ter estabelecido mas, em vez disso, a reciprocidade que é sugerida no recurso a uma e à mesma palavra” (Girard, 2005: 311). Conclui-se que, este jogo criado não quer privilegiar o gesto de ler ou escrever ou limitar o termo apenas a um significado, em vez disso, vive das polaridades que lhe são inerentes.

No meu vídeo, o título *Pharmakon* vem assinalar a legitimidade dessa dualidade. Contendo em si essas duas naturezas, faz com que na obra se concretize uma experiência tanto ao nível do que é perceptível, uma experiência conceptual e linguística, como ao nível do que é sensível.

Essa concretização dá-se no construir de sentido e no percurso dessa construção. É nessa tarefa que encontramos um *pharmakon*. Sugere-se então a necessidade de correr o risco de encontrar sentido e ter como perigo ver ou não o que está presente na obra. Será desse ponto de vista que *Pharmakon* é utilizado como título, sugerindo o que é dual como ponto de partida para a experimentar e experienciar.

⁹ A representação do discurso / A palavra de Deus

1.2 O tema das nuvens na arte

Neste sub-capítulo poder-se-á perceber a importância do tema das nuvens na arte, através de uma exposição feita e ordenada cronologicamente das várias e variadas utilizações e situações onde o tema esteve presente, assim como da sua importância simbólica e função muitas vezes de teor religioso ou social.

A época e o local exato do aparecimento das nuvens como elemento simbólico no contexto artístico não são precisas. No entanto, são um elemento de grande relevo com mais de 3000 anos no quotidiano do homem por diversas razões e propósitos. Não se sabe se derivado de conceitos indígenas, se fundado pela cultura Oriental, mais propriamente do Cristianismo na Europa, se levado para a Ásia pela influência da cultura Bizantina, pelo Nestorianismo ou pelas Cruzadas, o tema das nuvens começam por ser mais que um elemento ornamental associado à temática religiosa.

Segundo Schuyler Cammann, como se pode ler em *The Symbolism of the Cloud Collar Motif* de 1951, Yün Chien, “colar de nuvens” como é traduzido, é a designação chinesa mais antiga com um padrão com quatro abas usado primeiramente na Idade Média para decorar o colarinho das vestes. Foi pintado também à volta de bocas de vasos e frascos, assim como teve também inúmeros outros usos na China e por toda a Ásia. Segundo Cammann, “Em séculos recentes o padrão foi considerado puramente ornamental pelo povo chinês assim como por outros povos, contudo é amplamente evidente que mostra que originalmente era usado como símbolo cósmico” (Cammann, 1951: 1) É ainda posteriormente reproduzido em diversas épocas e locais geográficos como vestes da Mongólia e Tibete para cerimónias religiosas, danças espirituais e rituais, cerâmica da Pérsia e da Mongólia, em cúpulas de mosteiros Medievais, arquitetura da Roma antiga, no Regime de Fujiwara no Japão ou nas Mandalas Budistas, sempre segundo o mesmo princípio simbólico.

Pensa-se que o símbolo de forma cruciforme, com um centro evidente, como se pode ver na (Fig. 5), possa estar relacionado com a representação do universo, o mais antigo propósito do colar de nuvens. Citando o autor, “Esse propósito, como podemos ver terá sido para delimitar a “Porta do Sol” ou a “Porta do Paraíso”, no centro do céu, no apogeu do universo” (*Ibid.*: 1).

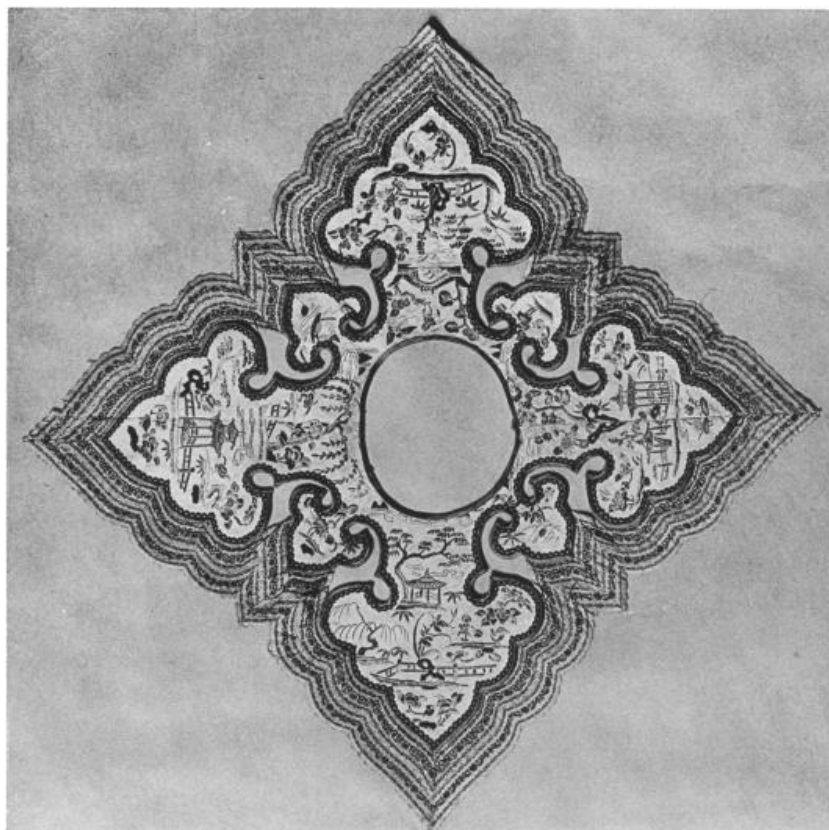


Fig. 5 – Fotografia de Reuben Goldberg, *Colar de Nuvens chinês com extras folheações*

O estudo das nuvens, todavia, assim como o estudo para a representação da sua textura e da sua disposição no espaço pictórico, começa por ter lugar no séc. XV, tendo início no Quattrocento, ou seja, na Itália, desde o final da Idade Média ao início do Renascimento. Presentes em pinturas, frescos ou palcos de teatro as nuvens são, com base no estudo aqui apresentado, uns dos elementos simbólicos mais importantes cujo propósito se vai alterando lentamente, mas com consequências de grande dimensão no decorrer da história. Em Itália por exemplo, é alterada a representação do céu. As nuvens começam a estar presentes para sentar ou sustentar figuras como deuses, anjos ou outras figuras de temática religiosa. Estas mudanças começam por ser a nível temático, mas também técnico, onde a representação da tridimensionalidade e volume assume avanços notáveis. Um exemplo é Masaccio autor do fresco *Santíssima Trindade com a Virgem, S. João e os doadores*, que segundo Ernst Gombrich foi um dos primeiros pintores a pintar em perspetiva, “uma das invenções de maior impacto no Renascimento” (Janson, 2010: 528). São também exemplo as vertiginosas cúpulas de

Antonio da Correggio (Fig. 6) onde são notáveis os jogos de luz e sombra característicos da sua técnica para que o *Trompe L'oeil* seja executado na perfeição.



Fig. 6 - Antonio da Correggio, *Assumption of the Virgin*, fresco 35' 10" x 37' 11"

As nuvens passam a ser entendidas e representadas como um elemento natural capaz de inquietar estados de espírito tal como céu e o que nele acontece como algo capaz de alterar a nossa interioridade. Elementos como as cores, os movimentos e as formas que nelas se encontram, são veículos que permitem a capacidade de interiorizá-las. Pela pintura, conseguiu-se explorar a representação do peso, volume, massa e tridimensionalidade das nuvens, o que nos diz que já na altura havia uma sensibilidade rigorosa para observar, reparar e olhar para os mais pequenos detalhes específicos do comportamento das nuvens e das condições atmosféricas.

Em John Constable, pintor naturalista e estudioso das nuvens, tem-se consciência do tempo que passa, pela representação do vento, da temperatura e de outros fenómenos naturais (Fig. 7). Por vezes, as diferentes tonalidades, as tipologias das nuvens e a representação de outros fatores atmosféricos, permitem-nos interpretar elementos como a temperatura estações do ano ou as localizações das paisagens. Segundo Kurt Badt, Constable, através das condições atmosféricas representadas pode

contar uma história e dar-nos a impressão do tempo que passa, criar ambientes capazes de alterar emoções, estados de espírito e de sentir. (Badt: 1950)



Fig. 7 - John Constable, *Cloud Study*, 1822

John Ruskin, crítico de arte britânico no séc. XVII, poeta e desenhador, como se pode ler na citação abaixo, fala-nos de o facto de numa paisagem, como tema de um quadro, não constarem já cenas históricas ou bíblicas. Em vez disso, fazia-se evidenciar o diálogo apaixonado do homem com a natureza, próprio do Romantismo, e onde se evocavam as emoções que a natureza transmite salientando que essa relação era uma relação consciente do ponto de vista científico.

Enquanto o medieval nunca pintou uma nuvem sem que o propósito fosse ter um anjo em cima; e um Grego nunca entendeu um bosque sem esperar conhecer lá um Deus; nós devemos pensar na existência de um anjo nas nuvens como qualquer coisa completamente inatural, e devemos ficar seriamente surpreendidos por encontrar um deus em toda a parte (...). Nós não temos a crença de que as nuvens contenham mais que muitas polegadas de água ou granizo, e das nossas libras não esperamos nada mais divino que patos ou agriões. (Ruskin, 1985: 257)

Uma outra mudança inevitável, emerge das alterações que a própria história vem sofrendo e que por consequência, alteram também a vários níveis o tema que aqui

trato. Refiro-me à forma como a pintura moderna se comporta no que diz respeito ao estilo, às ideias que defende e às que naturalmente desencadeou.

William Turner, considerado um dos precursores da modernidade na pintura, é uma referência emblemática na temática das nuvens na arte por ter pensado em possibilidade de técnicas invulgares, e em paralelo com as descobertas científicas que surgem, ter pensado no céu debruçando-se sobre questões meteorológicas (Fig 8).



Fig. 8 - William Turner, *Rainclouds Approaching over a Landscape*, C. 1822-40

A partir de então, começa a haver interesse em perceber o que se vê, “os aspetos perceptíveis das nuvens, as suas objetivas configurações, os efeitos dos nevoeiros, a aparência através das condições atmosféricas.” (Damisch, 1985: 187)

Com William Turner, ainda que a riqueza das combinações cromáticas tenham sido sempre o que o melhor caracterizou e o que o acompanhou ao longo de toda a sua carreira, Turner, deixa propositadamente de fazer a representação fiel das formas. Esta mudança é possível pela vasta experiência que adquire ao longo dos anos de observador da natureza, e da consciência de uma verdade contida nos céus e mares tempestuosos, mas também nas nuvens. Por isso, foi um autor notório a representá-las e a percebê-las

assim como perceber “a verdade dos céus” (*ibid.*: 188), “...verdade onde certamente as nuvens tiveram o seu papel”. (*ibid.*: 186) Verdade esta considerada por Turner uma das mais importantes que a arte deve fazer perceber. O seu ponto de vista começa por ser entendido pelas trovoadas, nevoeiros ou neblinas e o elemento das nuvens, também em Turner, deixa de ser referido para se falar de otimismo, tranquilidade ou esperança, passando antes a ser um elemento desorganizador e inquietante.

A consciência de que a arte e as condições atmosféricas nela representadas, neste caso as nuvens, aparece já na Grécia Antiga com Aristófanes, um dos únicos gregos que fez estudos rigorosos sobre as nuvens e que utilizou as nuvens para transmitir o que pode ser também nocivo. Já no final do séc. XVIII, as tempestades em Richard Wagner, também amante e estudioso das nuvens, fazem aparecer nos palcos o transtornar os deuses nas passagens de uma cena para a outra por estrondosos trovões acentuando o intemperamento e frustração das personagens. O elemento das nuvens trazido para a ópera e a sua reprodução, até à data a mais próxima da realidade e mais surpreendente à nossa percepção, foi possível pelas cenografias de Giacomo Torelli e pelas maquinarias de Nicola Sabbatini, inventor de maquinarias para o palco, que em 1638, criara um mecanismo para as personagens aparecerem a levitar numa nuvem (Fig. 9).

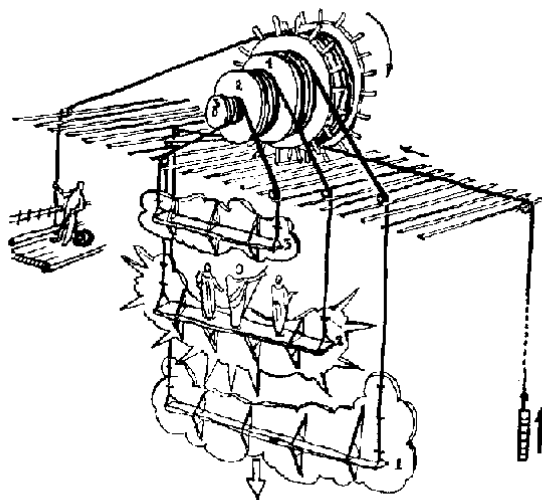


Fig. 33. *Gloire*

Fig. 9 - Nicola Sabbatini, *Esboço para cenário*, 1638

A novidade é o facto de as condições atmosféricas já não serem representadas apenas por meio da imagem, mas por meio da luz, do som e maquinarias. É de referir

que grande parte destas inovações só foram possíveis graças à invenção da eletricidade que faz revolucionar os palcos de todo o Mundo. Desta forma, foram exploradas diferentes tipos de atmosferas segundo determinadas características meteorológicas tais como as suas variações como a própria natureza das nuvens, trovoadas, nevoeiros ou mesmo a natureza elétrica dos raios, ainda que muitos destes estudos não tenham sido por completo baseados e fundamentados em novas descobertas de estudos científicos, mas mais como consequência dos tempos que se viviam.

1.3 A Morfologia como estudo: mudanças na forma de pensar

A era dos coletores de nuvens, como o foi Goethe, tem início no séc. XVIII a par de sucessivas invenções no campo da ciência como são exemplo o telescópio, o microscópio, a bomba de ar, o relógio de pêndulo o termómetro ou o barómetro, instrumentos científicos que alteraram e definiram o futuro das investigações científicas até os dias de hoje.

Goethe, para além de poeta, dramaturgo, novelista, filósofo e político, teve também ele um papel marcante nas ciências naturais pelos estudos sistemáticos que fez na área da Morfologia, estudo das formas de padrões e formações naturais. Por sua vez, a Nefologia, o ramo da Morfologia que estuda as nuvens, passa a ter um grande impacto universal pelas constatações e pesquisas feitas, como é exemplo o facto de as nuvens serem responsáveis pela regulação do clima e das alterações climáticas.

É também a época em que a nomenclatura de Luke Howard é reconhecida internacionalmente segundo a publicação do seu ensaio *On the Modification of Clouds* (1832). Posteriormente, em *The Essay on Clouds*, primeiro capítulo de *The Climate of London* (1833), Luke Howard apresenta as classificações fundamentais do nome das nuvens.

Embora não tenha tido tanto impacto como em *On Modification of Clouds*, *The Climate of London* influencia pintores e poetas entre os quais já referidos Constable e Turner, mas também Johan Cristian Dahl e Carl Blechen, Samuel Taylor Coleidg e Percy Bysshe Shelley e o próprio Goethe. Goethe no entanto, dedicado a compreender os fenómenos naturais assim como os fenómenos atmosféricos, faz consecutivas observações e estudos das formações de nuvens segundo esta nova nomenclatura (Fig. 10). Em *The Shape of Clouds According to Howard* de 1920, Goethe dedica uma série de poemas que tornam este autor um dos mais ilustres nomes da meteorologia, ainda

que tenha sido amador neste domínio, e de grande influência na época também para as artes.

Atmosfera

*«O mundo é tão vasto, espaçoso,
O céu tão amplo e majestoso!
Tudo quer ver o meu olhar,
Mas não sei como o imaginar».*

*Para me encontrar no infinito,
Primeiro distingo, depois junto:
Grato está meu pranto em seu lume
Ao homem que às nuvens deu nome.*
(Goethe, 2012: 80)



Fig. 10 - Luke Howard, *Cloud Study*, C. 1803 - 1811

Centremo-nos agora em *Essay on the Modification of Clouds*. Nesta obra de 1803, Luke Howard distingue as nuvens em três categorias base, *Cumulus*, *Stratus* e *Cirrus*, baseando-se em dois critérios principais, a relação entre altura e forma e a estrutura das nuvens. Estas três categorias são por sua vez divididas em subcategorias e combinações distinguidas por nomes em latim, uma das razões pela qual a sua

nomenclatura vingou em vez de nomenclaturas como a de Lamarck ou de Robert Hooke (Hamblyn, 2001: 99). Uma segunda razão, e de igual importância, foi o facto de os nomes lhes terem sido atribuídos segundo o critério de classificação de Carlos Lineu, considerado o pai da taxonomia moderna. Este critério tem como base uma nomenclatura binomial em latim, em que o primeiro nome diz respeito ao género da espécie e o segundo ao epíteto, uma característica específica que pode estar relacionada, por exemplo, com a sua localização ou organização corporal. A nomenclatura binomial de Lineu não foi só aplicada às nuvens, mas a todos os seres orgânicos minerais, vegetais e animais e utilizada na zoologia, osteologia e botânica. *Systema Naturae*, foi o livro universalmente aceite que serviu para padronizar a forma de nomear espécies cujo método é usado ainda hoje. (Carolus: 1735) Deste modo, os novos nomes dados às nuvens e seres orgânicos estiveram directamente associados a uma recém-adquirida consciência, levando Richard Hamblyn a afirmar que “Como novas formas de entendimento emergiram, novas formas de expressão, ambas literais e metafóricas, apareceram lado a lado como suporte do seu trabalho. As novas formas de ver tornam-se progressivamente associadas às novas formulações das palavras.” (Hamblyn, 2001: 13)

Em *The Invention of Clouds* (2001), Richard Hamblyn explica que “o Sistema de classificação de Lineu serviu Howard no seu modelo organizacional, ainda que os seus termos, quando aplicados às nuvens, lhes dessem uma impressão errada de fixidez” (Hamblyn, 2001: 123). “Foi a grande mutabilidade das nuvens e a sua falta de fixidez, que ofereceram o verdadeiro desafio para a sua classificação” (Hamblyn, 2001: 123), perspectiva já apresentada e discutida por Lamarck, um evolucionista. Lamarck, dava ênfase, assim como Georges Louis Leclerc, Conde de Buffon, à mudança e mutabilidade das formas compreendendo que as nuvens não poderiam estar nunca, pelas suas características, totalmente enquadradas segundo o método de classificação de Lineu, visto que este método implicaria que as espécies fossem permanentes, distintas e imutáveis.

Segundo Richard Hamblyn, Howard compreendeu ainda que as “Nuvens podem mudar tanto genericamente como especificamente sofrendo transições de uma forma para a outra. Elas podem passar, de uma para a outra, não apenas entre tipologias mas entre famílias de inteiras formas.” (Hamblyn, 2001: 123). De facto, tanto Luke Howard como também Thomas Ignatius Maria Foster, os dois nomes mais importantes da meteorologia do séc. XVIII, introduzida pelos pioneiros franceses Ferdinand

Saussure, Jean André De Luc e Pierre Bertholon, trazem para o debate fatores meteorológicos invisíveis que o olho não consegue ver e, portanto, importantes para compreender o fenómeno e a descoberta da natureza como um reino de analogias e contradições.

Como exemplo de um dos temas a debate esteve a mutabilidade das formas dos organismos. A mutabilidade das nuvens foi uma das razões que levou a que fosse adquirida esta consciência. Dada a velocidade das mudanças de tipologias de umas para as outras, eram visível, de forma que, mesmo que a forma de todos os organismos estejam também em constante mutabilidade, este era compreendida mais facilmente.

É de salientar que o interesse pelas nuvens e pela meteorologia não tem início no séc. XVIII, ainda que esta tenha sido a época em que estudos e propostas foram comprovados, reunidos e consolidados, enriquecendo o clima cultural e científico.

Compreende-se que o céu, em vários períodos históricos, tenha assumido diferentes propósitos e tenha sido um recurso que, pelas suas propriedades de cariz enigmático, serviu a imaginação de inúmeras culturas ao longo dos séculos desde o Antigo Egipto, Caldeia e Babilónia à China, dinastia de Shang, onde havia jornais meteorológicos com previsões da chuva, nevões e do vento e onde se encontrava já manifesto o interesse em efeitos óticos como *halos* ou arco-íris.

A par dos estudos meteorológicos, as nuvens, o céu ou outros fenómenos naturais, foram elementos usados com carácter fantástico para servir tanto a política como a religião ou a arte¹⁰. Este carácter fantástico, foi o que levou artistas e estudiosos a acreditar que o mundo natural, neste caso as suas características atmosféricas, podia ser um elemento usado pela arte propositadamente para que fosse admirado e respeitado pelos seus próprios atributos. Considerou-se então um elemento valioso para a imaginação principalmente pela tomada de consciência de que os fenómenos naturais são algo sobre o qual o ser humano não exerce controlo, sendo esta uma das suas mais valiosas características.

¹⁰ No séc. IV a.C. a doutrina Yin-yang, conhecida na filosofia natural e moral chinesa, fala de duas forças fundamentais que equilibram tudo na criação. Yin, a figura feminina que estaria associada às nuvens e à chuva e Yang, figura masculina, que seria o calor, o sol e o fogo. Também na religião Taoísta foi interrogado o mistério da trovoadas. Uma “Administração Divina” como o autor lhe chama. Tinha elementos meteorológicos como relâmpagos e trovoadas manifestações divinas e figuras místicas como o Conde do Vento ou o Mestre da Chuva. O jovem aprendiz Yun-t’ung seria aquele que estaria encarregue de manter as nuvens carregadas de água a flutuar.

Na exposição que segue, é focada a obra *The Invention of Clouds* de Richard Hamblyn¹¹, historiador de nuvens contemporâneo cujo estudo se mostra relevante neste livro pelos dados históricos que contém, úteis para o desenvolvimento do capítulo. Entre os séculos XVI e XVII a.C., foi estabelecida pelos filósofos a divisão entre as ciências de relações divinas e religiosas. Aqui, há já divisões de ramos científicos como a Astronomia, Brontologia¹² e a Nefologia, tornando-se esta época, um dos mais longos períodos e com os mais variados projetos de pesquisa da História Natural. Hamblyn considera o tratado de Mileto como um dos mais importantes documentos da Meteorologia Ocidental, uma vez que é segundo o tratado de Mileto que a meteorologia é introduzida e reconhecida no ocidente como uma ciência tal qual a conhecemos hoje.

Pela sua relevância e dimensão, não apenas na Grécia, mas por várias cidades do mediterrâneo, começam a estar expostos boletins meteorológicos nas praças públicas. Como consequência, surgem também as primeiras teorias sobre a formação das nuvens na tentativa de compreendê-las tanto quanto à sua formação como ao seu comportamento. Ainda que não houvessem os meios necessários para confirmar e avaliar grande parte destas teorias, pois muitas delas não passavam de suposições, grande parte delas apontavam sugestões que se comprovaram anos mais tarde. Demócrito, por exemplo, foi um dos mais notórios estudiosos de nuvens fazendo longas viagens com o intuito de compreendê-las a partir de localizações e climas diferentes, assim como diferentes níveis de altitude. Alegava que as nuvens eram parte de um ciclo semelhante ao nosso Ciclo Hidrológico tendo consciência que a água que evaporava numa parte do globo poderia ser chuva, neve ou um rio numa outra parte. Estas conclusões foram conseguidas por meio de estudos, alguns deles em viagens ao norte da europa, onde observou o estado da água a diferentes temperaturas e sob diferentes condições atmosféricas. Segundo Hamblyn, Demócrito para além de um dos grandes estudiosos do modelo atômico, fez uma das mais persistentes descrições dos movimentos das trovoadas por todo o mundo. (Hamblyn, 2001: 23).

No campo da filosofia grega do séc. XIV, as formas eram associadas a formas do pensar, levando Richard Hamblyn a afirmar que o “Verdadeiro conhecimento, a verdadeira ciência, faz apenas apreender esta autonomia real das formas.” (Hamblyn, 2001: 24).

¹¹ Escritor e historiador ambiental britânico, professor universitário com uma vasta obra editada, colaborações para jornais e com o UK Met Office.

¹² Estudo dos trovões.

Neste campo, é importante referir o tratado de meteorologia de Aristóteles, *Aristotelis Stagiritae*, que faz dele um dos mais prestigiados filósofos gregos na área da meteorologia ainda hoje. Aristóteles deu grande ênfase à formação e duração das nuvens e as concepções que apresentou tiveram grande influência no método de pensar as nuvens durante os dois mil anos que se seguiram, ainda que a sua influência tenha desaparecido quase por completo com a propagação do cristianismo.

Com o cristianismo, por muitos séculos, o olho humano foi confundido e distraído com símbolos religiosos onde os artistas estiveram presentes para ilustrar a Bíblia ou contos tradicionais. Os estudos feitos na Grécia Antiga, referência em todo o Ocidente, deixaram de ter interesse já que o que se desconhecia dos céus passou a servir para intervenção moral e divina. Ainda assim, alguns autores mediterrânicos como é o caso de Séneca, Plínio e Lucrécio, fizeram por preservar alguns dos estudos por meio de compilações e antologias sobre meteorologia e ciências naturais no geral, bases fundamentais para as propostas que foram apresentadas nos tempos vindouros. A título de exemplo, em *Natural Questions*, uma enciclopédia escrita em latim sobre o mundo natural por volta do ano 65 a.C., Lucius Annaeus Séneca fala das nuvens como parte integrante das transformações atmosféricas e Tito Lucrécio Caro inventa o modelo atomístico da formação das nuvens revisto apenas no séc. XVIII.

Assim como Aristóteles, também Descartes teve especial interesse pelas nuvens para aprofundar ideias relacionadas com a filosofia da natureza, pelas propriedades que têm no campo da Física e pelo “...desafio que oferecem aos sentidos” (Hamblyn, 2001: 29).

Uma vez que se deve virar os olhos para o céu para vê-las, pensamos nelas como estando tão altas que até poetas e pintores as veem como o trono de Deus e fingem que Ele usa as suas próprias mãos para abrir e fechar as portas dos ventos, para polvilhar o orvalho nas flores e atirar relâmpagos contra as rochas. Isso faz-me esperar que se eu explicar sua natureza aqui, para que não se tenha mais oportunidade de admirar nada sobre o que é visto vir de cima, acreditar-se-á facilmente que é possível, de alguma forma, encontrar as causas de tudo o que é maravilhoso pelo que é acima da terra. (Descartes Apud Hamblyn, 2001: 30)

Para Descartes, as nuvens tinham capacidades filosóficas capazes de transformar sentidos, opiniões e maneiras de pensar e por essa razão trouxeram para

discussão uma visão dinâmica em vez de uma visão fixa do mundo. Era portanto, não o único mas um dos elementos recorrentemente citados, que oferecia, por meio da imagem, da escrita ou da sua simples observação, novas conclusões sobre o desconhecido. A par das citações que dizem respeito à arte e à ciência, o clima que se sentia dizia também respeito às descobertas científicas que iam sendo feitas e que, agora cada vez mais, iam sendo alargadas a toda a comunidade. Muitos foram os nomes que conhecemos hoje que beneficiaram deste clima. Charles Darwin, por exemplo, não só beneficiou deste clima como o beneficia, contrariando a religião, trazendo para debate uma das mais discutidas descobertas científicas.

Goethe, também ele, “sabe que também não se pode mais ser um Antigo. Antigo, aliás, é um nome para uma experiência radical que só aquele, que já tem uma herança moderna pode ter, e corresponde a um olhar para trás, um ato de reconhecimento de um gesto tomado como o primeiro gesto (na arte, no conhecimento) (Molder, 2014: 68). Como se pode ler em *As Nuvens e o Vaso Sagrado* “a sua dedicação à botânica, à geologia, à zoologia, à cor, à meteorologia, não lhe aparece nascida de uma secreta aliança com os Antigos, mas contendo o selo da dispersão dos que vieram em último lugar, *die Neueren*” (Molder, 2014: 69), os Modernos. Ainda assim, o entendimento destas matérias, como é exemplo a natureza e o modo como os gregos a estudavam e a que Maria Filomena Molder faz referência, não podia já ser compreendida da mesma forma. Com os modernos não é possível apenas contemplá-la. Razão pela qual é sugerida a doutrina Morfológica de Goethe associada à temática das nuvens exposta no próximo capítulo.

2 DOUTRINA MORFOLÓGICA DE GOETHE

Neste capítulo é apresentada a doutrina morfológica de Goethe segundo Maria Filomena Molder assim como a razão pela qual, tanto Goethe como o estudo da sua doutrina, são destacados por mim para dar continuidade à estruturação teórica da presente dissertação. A autora, é veículo para a introdução do pensamento de Goethe pelo facto de ter elaborado um dos mais extensos estudos sobre o tema em português, a minha língua materna. Refiro-me a *O Pensamento Morfológico de Goethe*, onde é apresentado um grupo de ideias que nos permitem compreender várias faces da temática assim como inúmeras relações com outros autores e possíveis objetos de estudo. Uma destas possibilidades para estudo é por mim encontrada na intenção de Goethe reunir o ofício poético com o ofício teórico. Isto é, dedicou grande parte da sua vida ao estudo

das questões naturais e morfológicas pois queria compreender o enigma dos seres vivos presente em todos os seres. A compreensão deste enigma foi possível no entendimento da forma como *Theoria*, a visão contemplativa. Como é possível compreender, no próximo sub-capítulo, o termo forma não tem apenas a ver com a esfera do visível, característica que vem acompanhando o termo ao longo dos tempos e remonta à Grécia Antiga. Razão que leva o poeta a estudar o termo, mais propriamente a génese da “forma como problema” (Molder, 2014:155) ou seja, a génese da própria forma. Deste modo, o estudo da génese da própria forma, encontra-se na formação e sua apreensão. Precisamente, segundo o autor, pelas formações manifestas no crescimento dos seres vivos e pela a sua apreensão, o que se entende por *Bildung*. O facto de Goethe ser poeta e investigador da natureza faz com que a sua escrita seja uma escrita particular e faz do autor um dos primeiros exemplos onde se pode reconhecer o “estudioso da natureza e o artista” (Molder, 1995: 51). Um exemplo são as cartas de Friedrich Schiller a Goethe ou os textos que o poeta escreve para si “sobre coisas deste mundo (as coisas naturais e as coisas da arte)” (Molder, 1995: 50) onde “formula a sua conceção da natureza e do modo como chega ao seu conhecimento” (Molder, 1995: 50).

É a partir dos seus três notáveis contributos para a morfologia: A descoberta do osso intermaxilar no crânio humano, a descoberta da planta originária *Urpflanze* e da obra *A Teoria das Cores* que no primeiro sub-capítulo seguinte é focada a doutrina morfológica de Goethe dando maior relevância ao conceito de forma. Neste contexto, conceito de forma menciona tanto as formas visíveis como as invisíveis ou ocultas, como lhes chama Filomena Molder. Por esse motivo, no sub-capítulo seguinte, as nuvens são apresentadas como os organismos mais próximos destas formas por terem como extraordinário atributo as suas formas orgânicas que melhor fazem a passagem de umas formas para as outras.

Por fim, no terceiro e último sub-capítulo, é introduzida a obra *Oblaka* de Andrea Slovaková que, a par dos autores já referidos, foi o que me incentivou a reflexão sobre os registos de nuvens que já fazia há algum tempo e motivou para a conceção da obra *Pharmakon* introduzida no terceiro capítulo.

2.1 A forma como problema em Goethe

“De modo agudíssimo, os Gregos perceberam que a natureza era criadora de formas e que, ao mesmo tempo, não as deixava estar muito

tempo na mesma posição, no mesmo estado, na mesma configuração. Eles aperceberam-se da transformação interna das formas através daquilo a que chamaram theoria, a visão contemplativa.” (Molder, 2014: 153)

A palavra “forma”, palavra utilizada hoje para que possamos descrever o aspeto dos objetos que nos rodeiam e necessária para distingui-los de acordo com a aparência, aspeto ou configuração, é também usada como sinónimo de método, norma ou outras relações que não tenham obrigatoriamente a ver com a esfera do visível.

Em *As Nuvens e o Vaso Sagrado*, a autora começa por expor o conceito de forma pelos vários significados que a palavra e os seus derivados assumem na Grécia Antiga. O termo foi usado em diversos contextos e épocas, assim como os seus derivados. O conceito que era já habitual entre os gregos, ainda que “estabilizado em três termos diferentes, *eidos*, *ideia* e *morfe*” (Molder, 2014: 150), termos já inscritos quer no “campo do conhecimento, quer no da ação, quer no da criatividade”. (Molder, 2014: 150)

“Quer ideia, quer eidos, quer morfe podem significar aspeto exterior, o ar de uma pessoa ou de uma coisa; mas eidos também quer dizer os traços do rosto de alguém, e morfe designa não só, por oposição a eidos/ideia, a forma sensível, a aparência, que assume uma intensidade única no caso dos corpos dos homens e dos deuses, como ainda as figuras da articulação e da gesticulação. Eidos refere também a forma espiritual, a forma própria de uma coisa (género, espécie), sintoma de uma doença, encadeamento de operações ou de uma discussão, modo de se orientar, método e maneira. Ideia diz respeito à espécie disto e daquilo num sentido particular, por exemplo, as formas da morte ou da guerra; pode igualmente ser tomada como princípio geral de classificação, princípio de génese, ideia universal, mas também figura de estilo. No caso de morfe, de onde vem, por exemplo, morfologia, a ciência das formas, da classificação e da comparação das formas, e de onde procede a palavra, quase iniciática, “metamorfose”, sabemos

que na província grega da Lacedemónia, transformando em Morpho, era o nome que recebia a deusa da beleza e do amor, Afrodite. Além disso, Morpheus, também derivado de morfe, literalmente “aquele que reproduz as formas”, era o deus do sono e dos sonhos, o que sublinha o elemento imaginativo, secreto e noturno da forma. (Molder, 2014: 150)

Segundo Maria Filomena Molder, até Nietzsche, os Gregos “foram os senhores da forma” (Molder, 2014: 151), no sentido em que promoviam o amor à forma como um movimento contra o caos e “enquanto constituição de uma figura sustentada por um princípio interno de perfeição e beleza” (Molder, 2014: 151). Ou seja, a forma constitui um princípio que anula as forças do caos, compreendendo a “inseparabilidade das forças destrutivas e criativas da natureza, da vida”. (Molder, 2014: 152). Como afirma Molder, é em Ilíada que o homem é referido pela primeira vez tanto como criativo como ameaçador. Por um lado, tem a capacidade de criar e compreender as formas e de conceber a forma como instrumento que anula o caos. Por outro lado, “se acreditamos poder anular o caos (...) ficamos presos àquilo a que poderíamos chamar uma forma morta, isto é, aquela que se petrifica numa falsa configuração”. (Molder, 2014: 152)

“Um dia nascemos, um dia acordamos, um dia paramos para olhar, enxames de associações acodem-nos à ideia, e dá-se uma estranheza que pede demora: o mundo acabou de ser antecipado. Quer dizer, percebemos com maior ou menor nitidez que andamos por aqui e admiramo-nos por aqui estarmos, admiramo-nos por termos chegado e por nos exigirem que um dia abandonemos isto”. (Molder, 2014: 43)

A forma, por meio da visão, aparece para que paremos para olhar para ela. É neste simples processo que aparece o que a autora considera “a forma como problema” (Molder, 2014: 155). Ou seja, uma vez que a forma que vemos é considerada um “objeto problemático” (Molder, 2014: 155) “a forma como problema não é simplesmente o aparecimento de uma dificuldade, é também o aparecimento da sua resolução e é, ainda mais do que isso, a transformação da relação

entre dificuldade e resolução, que toma o aspeto de um reconhecimento surpreendente, uma visão” (Molder, 2014: 156).

Em Goethe, aparece esta recorrente questão, a da visão da forma como problema. Como já foi referido, Goethe, um estudioso exímio das formas desde muito novo, “moderno, curioso, disperso e inquieto” como o descreve a autora de *As Nuvens e o Vaso Sagrado* (Molder, 2014: 68), preocupou-se em compreender “a sua génese e o seu desenvolvimento, quer na poesia e na arte, quer na natureza” (Molder, 2014: 157) e, a par de estudos nas áreas da botânica, geologia, zoologia, ótica, meteorologia, osteologia, entre outras, destaca-se como extraordinário na contemplação e comparação das formas no geral. É no entanto, sobretudo sobre as formas naturais que dá os seus mais notáveis contributos, razão pela qual talvez o próprio considere a sua obra científica mais relevante que a sua obra poética. O seu contributo para a Morfologia¹³ foi notável, conceito desenvolvido por Goethe em 1790 e autenticado por Karl Friedrich Burdach em 1800 como ciência que estuda a forma e a estrutura tanto interna como externa dos organismos incluindo, por exemplo, a cor, os ossos ou os órgãos. O seu contributo para a Morfologia foi um grande investimento por parte do autor no campo científico que vem a estar ligado sobretudo ao campo da ciência e do saber, mas também, no seu caso, ao campo da arte. Em Goethe, como refere Filomena Molder, “A Morfologia pousa sobre a convicção de que tudo o que é tem também de se significar a si próprio. (...) A forma é algo em movimento, algo que advém, algo que está em transição [*ein bewegliches, ein werdendes, ein vergehendes*]. A doutrina da forma é doutrina da transformação [*Gestaltlehre ist Verwandlungslehre*]. A doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais [*Zeichen*] da natureza” (Molder, 1995: 248).

A compreensão da noção de mobilidade, movimento e metamorfose das formas em vez das formas fixas é uma das mais importantes condições para usar Goethe e a sua doutrina morfológica como referência deste trabalho.

*“Não devemos, diante de cada uma das manifestações
da natureza, em particular no caso das manifestações*

¹³ Morfologia (do Gr. *Morphé*, forma + *logos*, tratado), s.f. parte da Biologia que trata da forma exterior dos organismos e suas transformações. Na Biologia ainda que com especializações é também ainda um ramo da Anatomia, da Fisiologia e da Gramática.

significativas, relevantes, ficar parados, atarmos-nos a elas ou a elas nos colocarmos, não devemos observá-las isoladamente, mas, inversamente, devemos realizar em toda a natureza um ato de olhar em volta [umhersehen], no ponto em que se mostra algo de semelhante, algo que seja afim, porque só através da reunião do que é afim [durch Zusammenstellen des Verwandten] nasce a pouco e pouco uma totalidade, que se exprime a si própria e não necessita de explicação ulterior”. (Molder, 1995: 284)

Entre as três mais notórias contribuições de Goethe na área da Morfologia estão: (i) a descoberta do osso intermaxilar no crânio humano; (ii) a planta originária *Urpflanze* e (iii) a obra *A Teoria das Cores*.

A primeira levou a comunidade científica a considerar o parentesco do ser humano com outros mamíferos, uma vez que o osso intermaxilar tinha sido já descoberto nos animais, fator que se acredita ter influenciado Charles Darwin a conceber a teoria Evolucionista. Em *As Nuvens e o Vaso Sagrado*, a escritora apresenta-nos o que considera um duplo enigma. Este duplo enigma está já implícito no título da obra sendo que um dos enigmas se encontra nas nuvens e o outro no vaso sagrado. Para que se compreenda esta relação com a importância da descoberta do osso intermaxilar no crânio humano é explicado este duplo enigma estando cada um dos enigmas num pólo. Deste modo, num dos pólos encontramos as nuvens, no pólo oposto, o vaso sagrado. Acerca das nuvens, pode ler-se: “Há dois pólos na compreensão das formas em Goethe. Um deles revela-se nos seres mais fugitivos de todos, os seres que fogem pelo céu, os seres que atravessam as altas montanhas, os seres que se despenham em água, os seres que subitamente estavam num lugar e depois fogem e nunca mais os vemos, os seres que as crianças e também os adultos vêm transformar-se em formas conhecidas e desejadas, tesouros da imaginação”(Molder, 2014: 165). No outro pólo, o vaso sagrado, é referida uma história onde é descrita a relação de amizade entre Schiller e Goethe e a simbologia da caveira de Schiller que entretanto morre, em 1805. É de frisar que esta história é uma das várias versões acerca da morte de Schiller, escrita por Paulo Quintela em *As Nuvens e o Vaso Sagrado*: Após a transferência dos seus restos mortais para um outro cemitério, surgiu a dificuldade em destrinchá-los dos restos mortais de outras pessoas. Paulo Quintela acredita que “Goethe levou para sua casa vários crânios e após

múltiplas observações e comparações, descobriu o crânio de Schiller” (Molder, 2014: 166). Já uma outra versão conta que no ossário de Weimar o crânio foi identificado por dois médicos tendo sido levado posteriormente para a Biblioteca¹⁴ de Weimar que servia também de museu, razão pela qual o crânio foi exposto. Nesta Biblioteca, foi feita uma cerimónia onde foi lido um poema de homenagem escrito por Goethe, cuja tradução por Paulo Quintela se pode ler em *As Nuvens e o Vaso Sagrado*. Neste poema com o título *Ao contemplar o crânio de Schiller*, foi evidenciada a “diferença tão absolutamente incomensurável entre estar vivo e estar morto” (Molder, 2014: 168), onde a escrita é “o vínculo secreto que une a morte à vida” (Molder, 2014: 168).

Apesar das duas versões, a autora afirma que “Goethe teve o crânio do seu amigo Schiller em casa durante vários meses” (Molder, 2014: 167) e que também através do crânio do seu amigo Schiller foi sublinhada a existência do osso intermaxilar.

“Um enigma é um desafio que o ser humano faz a si próprio (e começou por ser um desafio que um deus, Apolo, fazia aos seres humanos), um obstáculo que lança para os seus próprios pés, um problema solúvel; por exemplo, as nossas adivinhas, como em todas as outras línguas, são formas enigmáticas da inteligências, resolvíveis, nos seus mesmos elementos, pela inteligência. Em contraste com o mistério, que é uma visão que se comunica, o enigma é um desafio que se resolve. O duplo enigma das nuvens e do vaso sagrado foi um enigma que Goethe nos lançou”. (Molder, 2014: 168)

Neste duplo enigma, as nuvens são “dos seres mais passageiros e os ossos dos mais persistentes (Molder, 2014: 169). Como diz a autora, Vaso Secreto seria assim o vínculo secreto entre as formas ocultas e as formas visíveis uma vez que Goethe considerava que na forma da caveira era possível rever todas as outras formas.

¹⁴ Nesta Biblioteca, foi feita uma cerimónia onde foi lido um poema de homenagem escrito por Goethe, cuja tradução por Paulo Quintela se pode ler em *As Nuvens e o Vaso Sagrado*. Neste poema, *Ao contemplar o crânio de Schiller*, citando Filomena Molder, foi evidenciada a “diferença tão absolutamente incomensurável entre estar vivo e estar morto” (Molder, 2014: 168), onde a escrita é “o vínculo secreto que une a morte à vida” (Molder, 2014: 168).

(ii) O segundo contributo mais notório foi Goethe ter encontrado, entre setembro de 1786 e abril de 1780, o que chama a planta originária *Urpflanze* (Fig.11), no Jardim Botânico de Palermo durante a viagem a Itália. É nesta viagem e durante este ano e meio de estudos que o termo metamorfose ganha corpo a par de uma experiência pessoal e de introspeção. Goethe, tinha já em vista o intuito de desenvolver observações sobre plantas e dar continuidade aos estudos na área da Botânica. Por sua vez, os estudos que realiza vêm dar origem ao livro *A Metamorfose das Plantas* onde é anunciado o termo *Urpflanze*. “O termo é aqui formulado no seu modo mais visionário, o poder de reconhecer advém do encontro com a forma. Não se deve tomá-lo, no entanto, como tentativa ingênua de encontrar na realidade uma planta concreta que fosse a *Urpflanze*” (Molder, 1995: 192). Goethe acreditava que quem verdadeiramente percebesse a planta originária perceberia certamente todo o mundo natural. Deste modo, “Não se trata por comparação, encontrar um tipo, trata-se de intuir a forma a partir da qual nós podemos reconhecer na versatilidade das configurações a unidade de um reino natural” (Molder, 1995: 192) o que é, como expõe Maria Filomena Molder, “Uma imagem originária que se aplica a todos os vertebrados, e que Goethe pretende alargar até aos invertebrados, aplicando-lhes analogicamente o modelo; no entanto, a sua extensão há de restringir-se, mais exatamente aos mamíferos (...) uma imagem geral, na qual estejam contidas, de acordo com a sua possibilidade, as formas de todos os animais, e segundo a qual se descreva cada animal numa certa ordem” (Molder, 1995: 193). Compreende-se a diferença entre *Typus* e *Urpflanze*. Com *Urpflanze*, Goethe permite identificar um reino cuja chave é a metamorfose enquanto *Typus* é estruturada por meio da comparação e restringida aos mamíferos. *Typus* e *Urpflanze* são ambas imagens originárias mas *Typus* é a “relação do indivíduo à ideia” (Molder, 1995: 412) resultado do processo “que os nossos conceitos nunca conseguirão traduzir convenientemente” (Molder, 1995: 384). Quando se reconhece um objeto na natureza pela contemplação e conhecimento. “Se distinguirmos corretamente, os objetos comparam-se espontaneamente. Se começarmos por achar as coisas iguais ou semelhantes, caímos facilmente na situação de ficar com uma visão das nossas hipóteses ou das nossas representações” (Molder, 1995: 224). Se, como exemplifica Scheler, o termo *Typus* for substituído pelo termo símbolo, *Typus* “é um ser singular e de modo algum uma generalidade” (Molder, 1995: 191). Ou seja, símbolo procede “a um duplo processo de metamorfose, num primeiro momento, da manifestação em ideia, num segundo, da ideia em imagem” (Molder, 1995: 191). A suposta definição e

reconhecimento de uma forma natural depende do conceito empírico (sensível) que está orientado “pelo reconhecimento de uma forma e por uma constelação de evocações associadas à visão de forma” (Molder, 1995: 405).

A *Urpflanze* "corresponde mais rigorosamente à imagem matriz, à ideia de planta, que a folha como folha proteica especifica através da chave da metamorfose” (Molder, 1995: 214).

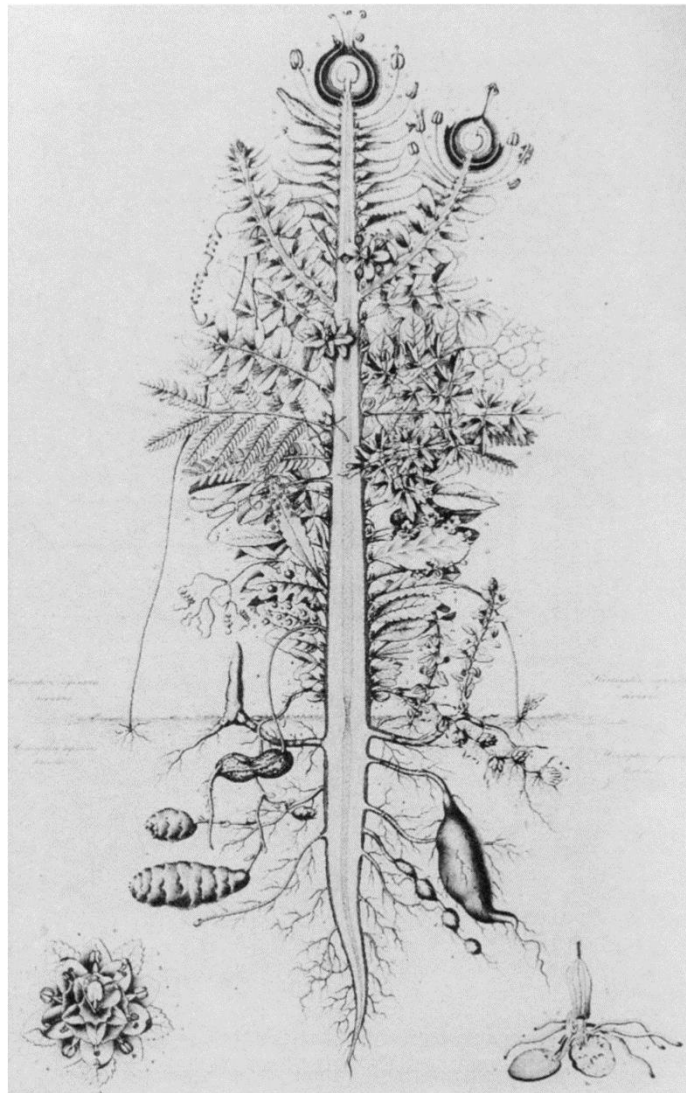


Fig. 11- Pierre Jean François Turpin, Representação da *Urpflanze*, 1837

(iii) Por fim, o terceiro contributo e de igual importância, como já referi, consiste em *A Teoria das Cores* de 1810, obra na qual Goethe trabalhou durante décadas e com a qual acaba por refutar a *Teoria das Cores* de Isaac Newton, sobretudo porque considera que a cor branca não pode ser resultado da união das restantes cores

como o defendeu Newton. Trata-se de um estudo onde se compreende, para além da teoria em si, que com a ajuda de um prisma a luz do sol poderia ser decomposta em diferentes cores, ainda que, contrariamente do que defendeu Newton, a união das cores não resultasse na cor branca; compreende-se também a relação do autor tanto com a arte e a natureza como com a arte e a ciência e entende-se a ciência como metamorfose do saber. Ainda acerca de *A Teoria das Cores*, Goethe acredita que a visão é tida como um problema, ou seja, sucintamente, Goethe considera que a cor não é conseguida apenas pela luz, mas também pelos olhos e apenas segundo a reunião destes dois fatores é possível reconhecer e distinguir as cores.

Molder considera que “É no cruzamento dos caminhos da arte, do saber e da ciência que a morfologia tem precisamente origem (cf. «Die Absicht eingeleitet», *idem*). Ela parte de uma captação da forma, não apenas como figura desenhada no espaço, mas como dinâmica que se revela numa história, na passagem de uma manifestação a outra, história que não se constitui como uma sequência indiferenciada, mas que tende a alcançar um clímax de perfeição” (Molder, 1995: 248).

É sobretudo Goethe que começa por usar a palavra “morfologia para designar uma ciência da descrição e da comparação das formas” (Molder, 2014: 158).

“A morfologia repousa sobre a convicção de que tudo o que é tem também de se significar a si próprio. Admitimos este princípio desde os primeiros elementos físicos e químicos até à manifestação espiritual do homem. Voltamo-nos imediatamente para o que tem forma, o inorgânico, o vegetativo, o animal, o humano. Tudo se significa a si próprio e aparece como o que é ao nosso sentido externo e ao nosso sentido interno. A forma é uma coisa em movimento, uma coisa que advém, uma coisa em transição. A doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais da Natureza”(Goethe apud Molder, 2014: 158)

Deste modo, as formas em Goethe são compreendidas como transformação e o momento de uma forma à outra compreendido como passagem, outro termo significativo e inúmeras vezes referido por Filomena Molder. Hoje, ainda no que diz respeito à forma, é na medida em que a sua aparência nos permite reconhecê-la, distingui-la e nomeá-la, que somos

conduzidos ao que é próprio do conhecimento, o que quer dizer que passa a haver não só a categorização dos seres, como já foi referido, como se valoriza, por consequência, a compreensão de uma nova doutrina Morfológica, a doutrina morfológica da forma e da transformação.

Por conseguinte, na doutrina morfológica de Goethe é de destacar os termos *Bildung*, *Verwandlung* ou *Gestalt*, sob os quais assenta o seu paradigma morfológico. *Bildung*, por exemplo, pressupõe uma noção de forma como formação, *Verwandlung* refere-se a transformação e *Gestalt* como figuração estática. *Gestalt*, por exemplo, “é um termo que fixa a forma na sua configuração (numa configuração exterior), enquanto aparência estática, determinada num certo momento, quase uma abstração, por que, se observarmos atentamente os seres, em particular orgânicos, não encontramos nunca uma forma subsistente [*ein Bestehendes*], uma forma posta em quietude [*ein Ruhiges*], uma forma que esteja acabada [*ein Abgeschlossenes*]; inversamente, a forma como ritmo formativo, está investida de um sentido dinâmico que supõe uma energia própria, uma ânsia de realização, é a forma que qualifica o espaço numa sequência de tempo alteradora” (Molder, 1995: 249). O termo *Bildung* surge para caracterizar a forma na sua plasticidade e mobilidade posto que estas características não são compreendidas no termo referido anteriormente, *Gestalt*. Isto é, segundo a autora, “Verificamos que, para se alcançar o modo como Goethe compreendia a natureza, o conceito de metamorfose é o conceito-chave, só ele permite transitar da forma (*Bildung*), enquanto matriz, pólo da significação na orla da ideia, para a forma (*Gestalt*), enquanto vestígio, configuração concreta” (Molder, 1995: 436).

Quer isto dizer que tanto quanto à forma *Bildung* como quanto à forma *Gestalt*, a metamorfose tem um papel fulcral para a compreensão da mesma, como já tinha sido mencionado, e o termo “forma”, como aqui é entendido, passa essencialmente pelo encontro destes dois estados.

“O pensamento morfológico de Goethe pode ser tomado como a exemplificação viva da reunião dos três tipos de atividade, assinalados por Jünger neste texto em forma de parábola: percepção, observação, contemplação. O pescador observa a linha, enquanto o peixe a descobre. A percepção é sempre uma forma de descoberta, para a qual simultaneamente nunca se está preparado e se estava preparado desde sempre: é-se apanhado pela linha e, no limite, nenhuma precaução nos defenderá, a não ser que

abdiqemos de perceber o mundo” (Molder, 1995: 356) ou seja: “o desenvolvimento da estrutura patética da percepção envolve um movimento de correspondência entre ser apanhado e apanhar”. (Molder, 1995: 356)

Como foi dito, podemos ver agora a metamorfose da forma como um movimento da percepção que envolve simultaneamente um vínculo entre ser apanhado e apanhar, uma descoberta para a qual se está preparado, mas que inspira também estranheza e admiração, talvez o motivo que leva Goethe a afirmar que “Qualquer pessoa vê a matéria à sua frente, o conteúdo só o descobre aquele que tem alguma coisa a fazer com ele, e a forma é um mistério para a maioria” (Goethe apud Molder, 1995: 434).

2.2 As nuvens em Goethe: as formas do informe

Com se compreendeu no capítulo anterior, a Nefologia foi também uma área de interesse de Goethe, e as formas das nuvens, o que as fez distintas de todas as outras formas estudadas por Goethe (Fig. 12). Em primeiro lugar, porque agora com a possibilidade de serem categorizadas graças à nomenclatura de Luke Howard, estão agrupadas também elas no seu próprio reino. Em segundo lugar, porque têm características únicas que não encontramos em nenhum outro organismo, como por exemplo, como refere o próprio Goethe o facto de serem não apenas um organismo, mas um organismo vivo.

Em *O Jogo das Nuvens*, João Barrento afirma que “As nuvens são então para Goethe seres, se não vivos, certamente animados, «reagindo» às solicitações, quer uns dos outros, quer da Terra e da sua força de atração. E isto é assim porque as nuvens não são fixas, nem voláteis (não «desaparecem»), mas, como tudo na natureza, formas em permanente transformação, elementos de uma coreografia cósmica em que o *olho* e a *alma* são espectadores interessados e participantes” (Barrento, 2012: 11).

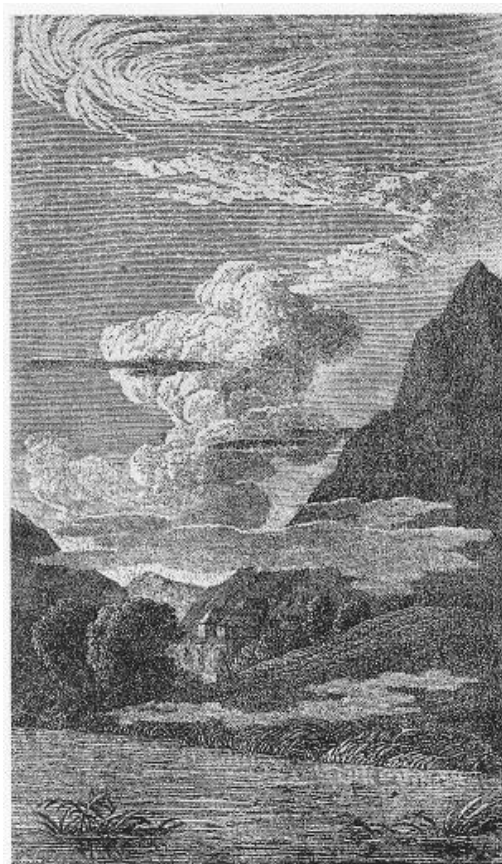


Fig. 12 - Johann Wolfgang von Goethe, *Cloud Study*

Outras duas características, estas já não exclusivas das nuvens mas de todos os seres e que graças à sua natureza, servem para evidenciar as suas convicções teóricas tanto filosóficas como científicas são: a da observação da natureza como infinita, sendo ela um organismo em permanente mutação que não se esgota na observação e, uma outra que surge por consequência da primeira, a da relação entre o particular e o universal, ambas expostas na sua doutrina morfológica e de grande consideração para a compreensão da mesma.

Howard permitiu que a humanidade pudesse finalmente compreender os céus e, como já foi dito, teve um papel fundamental no desenvolvimento e entusiasmo de Goethe por esta área, influenciando também outros artistas e cientistas. Por exemplo, graças ao entendimento da tipologia das nuvens, passa a ser possível não só distingui-las mas representá-las segundo critérios científicos e de forma fidedigna, de modo que são notórias estas mudanças tanto na pintura, nas representações anatómicas, de perspectiva,

fisiologia ou ótica como se podem ver, por exemplo, em ilustrações científicas também nesta área. No entanto, estas representações ou ilustrações científicas de que falo não foram consideradas no campo artístico uma vez que tinham propósitos específicos na altura.

A par dos estudos tanto por meio da escrita como do desenho, quer Goethe, quer Luke Howard fizeram notórios registos de espécies de nuvens. A par destes registos Goethe escreve também um grupo de poemas sobre nuvens entre os quais se podem encontrar alguns dedicados a Howard.

Em honra e memória de Howard

*Quando Camapura¹⁵, a deusa em seu
altar
Atravessa, leve e grave, o ar
Do véu as pregas juntando, desfazendo,
Com a mudança das formas se
alegando,
Parando, rígida, qual fumo se
esfumando,
Não crê um homem no que os olhos estão
vendo.*

*Já a força se agita que é capaz
De ao que é informe forma dar, e faz
Nascer no ar um leão, um elefante,
Do camelo sai dragão flamejante,
Chega um exército, mas não logo a
vitória,
Na alta escarpa tem fim sua glória;
Já o fiel arauto da nuvem se dissipa,
Seu fito é o horizonte, mas aqui abdica.
Mas ele, Howard, homem clarividente,
Com sua doutrina ensinou toda a gente.
O que o céu não retém e o sentido não
vê,
Ele primeiro o fixa, e enfim o lê;
Dá forma ao informe, seu domínio
estreita,
Com o nome certo – honra lhe seja feita!*

—

¹⁵ Divindade indiana cujo atributo principal é o de mudar as formas das coisas visíveis.

*A nuvem sobe, adensa, esgarça, desce,
E o mundo pensa em ti e agradece.*
(Goethe, 2012: 80)

Segundo João Barrento no prefácio de *o Jogo das Nuvens*, onde podemos encontrar alguns destes poemas de Goethe, a teoria de Howard baseia-se na ideia de que “as nuvens e as suas formas, sendo instáveis, são classificáveis; e a observação das nuvens, das suas mudanças e transições, é uma boa base para a previsão meteorológica, e ultrapassa apesar do seu pragmatismo, o mero âmbito taxonómico, na medida em que Howard acreditava – e Goethe ainda mais que ele – que o céu faz parte da paisagem humana” (Barrento, 2012:16).

A meu ver, de certa forma, Goethe procurava nas nuvens, parte integrante da natureza, contrariedades e adversidades que não encontrava noutros organismos. “Ele acreditava descobrir na natureza, tanto animada como inanimada, alguma coisa que só se manifestava, sob a forma de contradições, e que não se podia encaixar em nenhum conceito, e ainda menos numa palavra [...] Parecia comprazer-se só com o impossível, e afastar de si com desprezo o que era possível. A essa essência, que entre todas as outras parecia interpor-se, separá-las, uni-las, chamava-lhe o eu demoníaco, segundo o exemplo dos antigos [...] lutava por escapar desse ser terrível, procurando auxílio, de acordo com o seu costume, atrás de uma imagem” (Molder, 2014: 35).

Mais uma vez, faço referência ao que Filomena Molder chama a metamorfose do saber e que como se compreende na citação seguinte só tem um sentido: “a suspensão é uma expressão poética rítmica da renúncia demoníaca, geradora de mudanças, da ressurreição da morte, a reserva fértil que redime o excesso de proximidade com as forças elementares: mudar de pele, deixar cair a cauda, transmutar a forma, como a crisálida ser borboleta, ser bicho-da-seda ainda melhor, metamorfose que não é propriamente catarse, purificação, mas esquecimento irisado da vida anterior” (Molder, 2014: 36).

Ou melhor, no conceito de forma como metamorfose goethianos, o autor apresenta a ideia de forma como cada forma em si, focando forma como formação, isto é, a sua transformação, a compreensão da forma na passagem de uma forma para a outra e no nascimento, crescimento e morte das formas. A formação, transformação e a metamorfose são tidas como

passagens e esta doutrina, a Doutrina da Metamorfose de Goethe, está obrigatoriamente relacionada com a natureza, uma vez que é através dela que se manifesta.

2.3 A arte e a natureza para a criação do conceito forma

“Ao observador atento, a natureza não aparece em nenhum momento silenciosa ou muda; a expressividade do que há é tal que faz nascer no sujeito novos sentidos, fá-lo vibrar e essa vibração é meio de autodescobrimento, como vimos. A intencionalidade da natureza, da miríade, desencadeada, por um processo mimético explicitado a partir de uma faculdade de julgar intuitiva, a intencionalidade humana a tomar forma; os sentidos são compreendidos como intermediários insubstituíveis dessa manifestação e da sua recepção intencional. A Natureza fala através de tudo o que há, o todo exprime-se em cada uma das suas partes e a razão humana é parte da natureza.” (Molder, 1995: 267)

O presente subcapítulo tem como propósito explicar qual a relação apresentada entre a arte e a natureza e de que forma isso é significativo para *Pharmakon*, assim como a relevância da doutrina morfológica, independentemente das classes dos organismos a que Goethe se refere quando a expõe. Ainda que Goethe tenha defendido uma unidade entre a poesia e a ciência, tal como entre arte e natureza, é relevada também a sua posição quando a doutrina morfológica é aplicada à arte e explícita a razão pela qual esta doutrina não poderá ter a mesma relação com a arte que tem com a natureza.

Por exemplo, como expõe Maria Filomena Molder, “uma obra de arte não cresce e não cresce à maneira de um ser vivo, a sua transformação interna que é, na verdade, princípio de subsistência, renova constantemente o seu motivo, a sua unidade, sem que se atinja um limite definitivo, iniciando um ciclo e encerrando outro, como no

crescimento da planta” (Molder, 1995: 430). Na arte ou numa obra de arte, segundo Goethe, não há vida no sentido estrito da palavra, ou seja, uma obra de arte nasce pela mão do Homem, não como fruto da natureza. Esta pode entender-se como a primeira e mais a óbvia diferença entre elas. No entanto, como introdução a esta problemática, é focado o nascimento de um organismo vivo como magia ou como um milagre próprio da vida enquanto que por outro lado, como foi referido, a arte ainda que seja qualquer coisa que à semelhança a um organismo da natureza, também nasce, não partilha do mesmo processo de criação. Enquanto a “arte não é, propriamente falando, criação, porque não se produz a partir do nada”, (Molder, 1995: 430) a vida nasce a partir do caos. Por outras palavras, “Se a arte não quer rivalizar com a natureza, é a arte que restitui a natureza à natureza, o que para Goethe quer dizer rigorosamente que a obra de arte não é para colocar ao lado ou no lugar da natureza, porque a natureza forma um ser vivo e a arte um ser morto” (Molder, 1995: 432). É de referir que parte destas considerações eram reações de Goethe próprias da época e contra o Naturalismo, de modo que quando falamos de obra de arte e lhe queremos atribuir as mesmas condições de quando se fala de metamorfose da forma, essa relação não pode ser atribuída pela diferença que existe entre uma e outra; uma obra de arte não é uma forma natural, um organismo vivo, e por esse motivo, não é nesse sentido que a doutrina morfológica é aqui relacionada com *Pharmakon*. Esta relação é assim aqui exposta para que seja claro que ainda que o autor reunisse, como foi referido, o poeta e o amante e observador da natureza, e ainda que tenha sido estudioso de várias áreas e tenha feito contribuições notórias em todas elas, teve sempre presente a consciência do que delimita e está contido em cada uma delas. Ainda assim, compreende-se que não se quer aqui uma ou outra num patamar mais favorável mas antes deixar clara esta comparação. Como se pode ler, aqui é apresentado outro ponto de vista em que “Cada obra de arte é mais do que uma forma natural, é a própria natureza em esforço, a um tempo fixada, redimida e transfigurada num dos seus momentos” (Molder, 1995: 431). Ou seja, contrariamente à ideia anterior, a obra de arte é diferente da natureza não “por ser criada a partir do nada”, (Molder, 1995: 430) mas como resultado de um esforço extra ao esforço habitual na criação da natureza tratando-se de um esforço de outra ordem tão difícil de explicar como o esforço da criação na natureza.

Pegando no que foi exposto no capítulo anterior e considerando a importância da natureza e a relação da natureza com a arte, pela relação

direta que existe entre um assunto e o outro, volto a referir a passagem, como noção fundamental para a compreensão da forma.

O momento da passagem é entendido como o momento que “configura ao mesmo tempo uma forma quer seja na natureza, quer naquele que anseia conhecer a natureza” (Molder, 1995: 189). Deste modo, a forma é o que é criado, independentemente de ser na natureza, pela natureza sem que haja um desejo de teor conceptual, e simultaneamente por quem anseia conhecer a natureza, ou seja, por esse esforço conceptual, de quem quer ver. Em ambos os casos pode-se identificar um esforço, ainda que de diferentes ordens, onde se origina nesse processo o momento da passagem e consecutivamente a forma.

“A arte é uma história de escorços, um inventário de qualidades, de privilégios do tempo e do espaço, uma história de vestígios. Delimitar, delimitar o instante e o seu devir suspenso, mas também desenvolver, ocultar são alguns dos seus gestos comuns, apagar e mostrar são gestos inseparáveis: Não há modo mais seguro de nos retirarmos do mundo do que através da arte e não há modo mais seguro de nos enlarmos com o mundo do que através da arte”. (Goethe apud Molder, 1995: 435)

Oblaka de Andrea Slovaková, ou *Clouds* como é traduzido, é uma curta metragem documental onde, à semelhança de *Pharmakon*, os elementos filmados são nuvens que remetam para meteorologia, criação, e para, como se pode ver no descritivo do filme que se pode ver no site¹⁶, “sobre como o invisível (ex. água na atmosfera) se pode tornar visível e de que forma a criação de ideias é semelhante à das nuvens”. Mesmo que o que se possa ouvir no filme em voz-off seja um conjunto de várias ideias sem uma coerência completamente lógica, este discurso vai lançando várias ideias ao longo do filme com frases como, imediatamente depois da legenda que aparece na imagem (Fig.13) “Grandes ideias destroem pequenas ideias que ainda não nasceram” ou, na abertura do filme “Uma nuvem é uma forma de tornar visível o que não é visível de outra forma”. Esta ideia é também sugerida nos textos sobre Goethe e apresentada como descrição do filme onde é acrescentada a ideia de que o que é invisível pode

¹⁶ <https://dafilms.com/film/7144-clouds>

tornar-se visível da mesma maneira que a formação de ideias é semelhante à formação de nuvens. Ainda assim, é relevante referir que a frase que se pode ler na imagem é dita na sequência de uma conversa onde se está a falar da imaginação e do limite imposto pelo professor ao aluno neste processo.

Dando seguimento ao que estava a ser dito anteriormente, a combinação da imagem e da frase são escolhidas para salientar a ideia de que durante o processo de criação, como refere Goethe, há a necessidade tanto de distanciamento como de envolvimento com o mundo independentemente do facto de ambas as necessidades fazerem parte do mesmo processo. Deste modo, posso afirmar que ambos, *Oblaka* e *Pharmakon*, existem não apenas como possibilidades de nos retirarmos e de nos envolvermos com o mundo, mas como possibilidades de perceber a pertinência dessa questão e por isso, também como possibilidades de experienciá-la.

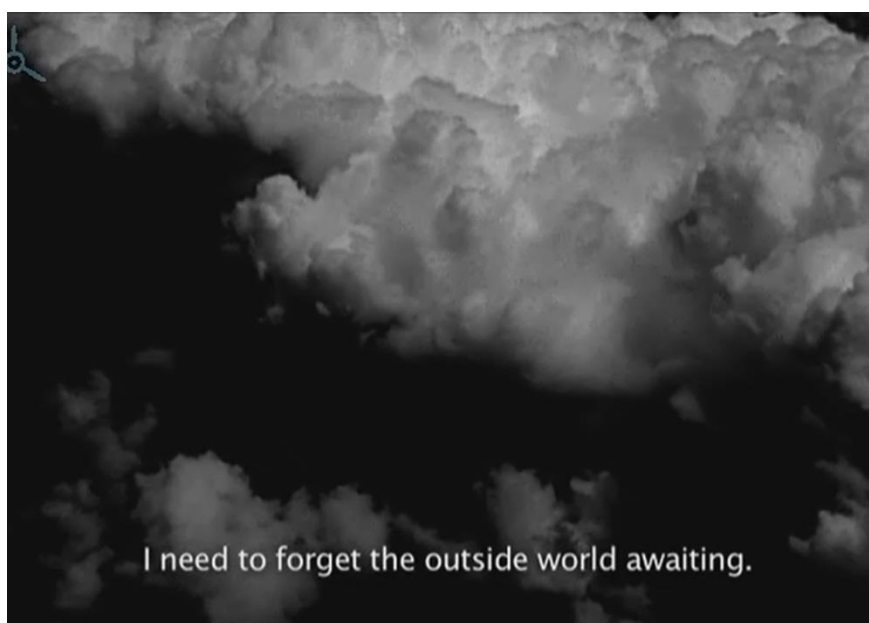


Fig. 13 - Andrea Slováková, *Clouds*, 2017

Filomena Molder fala-nos de um envolvimento íntimo entre aquele que vê e o que é visto. A observação das nuvens, como objetos que não se extinguem é um exercício que presencia a natureza em excesso quando em relação como o nosso entendimento. Segundo a autora, este excesso, só existe pelo esforço conceptual da mesma forma que só pode ser reduzido pelo esforço conceptual, isto porque, há necessidade de fazê-lo para que possa ser apreendido. “Para conhecer a totalidade da natureza era necessário que o homem fosse ela própria” (Molder, 1995:

268), isto porque, a “natureza fala através de tudo o que há, o todo exprime-se em cada uma das suas partes e a razão humana é parte da natureza” (Molder, 1995: 267). Assim, apresenta-se a afinidade íntima entre aquele que vê e aquilo que é visto como primeira etapa e o que excede o nosso entendimento como o que torna possível a possibilidade de um problema e da sua resolução. A forma, é então qualquer coisa que aparece diante de nós e que nos prende para que seja criado um problema. A forma é em simultâneo o problema e a sua resolução.

3 REINVENTAR AS FORMAS

“Sabemos como é convicção de Goethe que tudo o que é decisivo já foi pensado, nem há nada de verdadeiramente original, uma originalidade é um valor em si (...) a cada momento, só temos de tentar pensar uma vez mais nisso que já foi pensado. Tal significa que o alargamento do campo do saber, a transformação da ciência no seu sentido real, enquanto acumulação progressiva e multiplicação voluntária, dá-se sempre no interior de um mesmo círculo de formas de pensar e de modos possíveis de representação, que assim adquirem o estatuto de necessários, enquanto formas espontâneas, condições do próprio pensar, a ele ínsitas”. (Molder, 1995: 163)

Este terceiro e último capítulo tem como finalidade expor e clarificar decisões tomadas na concretização do filme *Pharmakon* e desenvolver alguns aspetos que determinam essas escolhas. Numa primeira parte, menciona-se e evidencia-se os aspetos conceptuais que estiveram na base da sua realização, numa segunda parte, descreve-se, numa perspetiva empírica assente e fundamentada nas referências citadas até aqui, o processo que culminou no filme. A terceira parte do capítulo sintetiza as ideias apresentadas ao longo deste estudo.

3.1 Formas tornadas inteligíveis

Após o registo e observação sistemática de nuvens, senti a necessidade de aprofundar o meu conhecimento sobre o tema, tanto quanto a respeito da sua própria história, como da pertinência do tema na arte, ou visto segundo uma ótica científica, da qual me fui aproximando como fruto de um interesse que progressivamente foi crescendo, ainda que de um ponto

de vista amador. Este interesse e a informação que fui recolhendo alteraram por completo a minha relação com as nuvens assim como a minha relação com o próprio trabalho que estava no princípio do seu desenvolvimento.

Segundo a *Cloud Appretiation Society*, sociedade de *cloudspotters* para a qual já contribuí com fotografias que registei, o desporto de viajar de balão, conhecido por balonismo (Fig.13), foi uma das primeiras e mais significativas razões pela qual a nossa relação com as nuvens mudou. Isto porque, pela primeira vez, os seres humanos, entre os quais os próprios observadores de nuvens, puderam voar à troposfera e não apenas aproximar-se das nuvens. Conseguiram voar ao ritmo das nuvens, à sua altura ou até acima das delas, o que significa poder observá-las de todos os ângulos. Se por um lado, as nuvens deixaram de ser tão misteriosas, por outro, os avanços científicos resultantes desta observação foram notáveis, como são exemplo o estudo de cargas elétricas ou o mapeamento de correntes de ar na troposfera.



Fig. 14 Autor desconhecido, *Balão de Hidrogénio*, 1783

Segundo a *World Metereologic Organization*, até ao momento, há cerca de cento e cinquenta tipos de nuvens já categorizados cientificamente

e é sabido que muitos outros não têm ainda uma designação. Razão pela qual a Nefologia continua a ser um campo que tanto entusiasmo suscita.

No livro *The Cloudspotter Guide*, Garvin Pretor Pinney faz referência a Leonardo da Vinci que considerava que as nuvens eram “corpos sem forma” (Pinney, 2007: 21) e descreve-as como tendo um aspeto fantasmagórico, efémero e nebuloso. O autor considera ainda que conseguimos “ver as sua formas no entanto é difícil ver onde as suas formas começam e acabam” (Pinney, 2007: 21). Para a maioria de nós, pouco mais se pode saber sobre as nuvens para além de que são elementos que provocam ideias que remetam para a transcendência, a espiritualidade, cosmologia, mobilidade e mudança e que têm características específicas que fazem delas elementos que criam espaços para pensar e sentir. Têm a capacidade de transformar estados de espírito e criar espaço para a ambiguidade, para o desafio ou a indeterminação. Está sempre presente também o facto de que o que vemos das nuvens é o que se torna visível como resultado de processos atmosféricos invisíveis que o nosso olhar não presencia. Quando olhamos para cima, perdemos o contacto com o nosso corpo e somos convidados a experienciar o vazio. Somos fascinados com o constante sessar de partículas de água ou de gelo que flutuam, que se fundem-se, elevam, descem, ascendem, caem, desenvolvem, dispersam ou espalham.

São, por isso, elementos que trazem consigo um código genético para o qual é difícil haver uma linguagem. Apesar dos avanços científicos e de toda a informação que está hoje ao nosso dispor, faz parte das nuvens este lugar sem nome. Motivo pelo qual continuam a fascinar e a surpreender observadores do céu, onde estão compreendidos não só estudantes de Nefologia, artistas, poetas ou escritores, mas qualquer pessoa pertencente a um sistema global. Assim, acredito nas nuvens como componentes promissoras de um desencadear de mudança, geradoras de novas formas e da consciência de que “as nossas construções são só um rodapé do infinito, coisa de nada face à imensidão que nos rodeia e à qual podemos elevar-nos desprendendo-nos do terrível hábito de não cuidar senão de ter os pés bem assentes na terra” (Lopes, 2000: 10).

Espera-se que *Pharmakon* faculte ao espectador esta possibilidade, a de poder transitar de uns universos para os outros, tendo como ponto de partida o conjunto de campos aqui propostos, ou até, apenas, se quisermos, as próprias imagens onde foi propositado deixar em evidência a diferença entre as nuvens registadas.

Pharmakon totaliza trinta e três minutos e cinquenta segundos, onde são apresentados dezassete planos fixos de nuvens com durações que variam sensivelmente entre três e um minuto. Os planos, diferentes pelas variações entre as nuvens, como as tipologias que apresentam, a sua densidade, tonalidade e velocidade, ou a proximidade a que estão a ser filmadas, são executados segundo os mesmos critérios. Ou seja, foi importante na conceção do vídeo, que todos os planos fossem planos fixos de longa duração e que as imagens gravadas fossem apenas de nuvens, filmadas em momentos que eu própria experienciei. É relevante na obra, a relação que existe entre os planos, relação esta que vive do que varia de uns planos para os outros. Isto é, a obra sendo o conjunto dos planos e da composição sonora que os acompanha, é o que difere nas nuvens, as suas transformações, e o que difere de umas nuvens para as outras, elementos também eles que podem ser vistos como múltiplos, ou como fazendo parte apenas de um único, com a característica excecional de que mudam de forma para voltar a ter uma nova forma. Já o som, ao contrário dos planos, que não deixam de ter sentido separadamente, compreende os planos e a forma como estão organizados, cingindo a possibilidade de outra ordem de cada vez que um grupo de planos é organizado novamente.

Uma tipologia de nuvens facilmente reconhecível e que surge na sequência apresentada em *Pharmakon*, tem o nome de *Mammatus Clouds* ou *Mamma Clouds*. Como se pode ver na figura 15, este é um dos casos em que, apesar das inesgotáveis diferenças que há entre elas, as *Mammatus* surgem ocasionalmente para ficarem circunscritas na sua tipologia. Na figura, destacam-se de uma camada superior com a aparência de bolsas ou seios, como o próprio nome *mamma* indica em latim. As *Mammatus Clouds*, podem aparecer na parte inferior de uma grande variedade de tipologias ainda que seja mais comum que apareçam na parte inferior das Cumulonimbus, uma outra tipologia típica do clima tropical tempestuoso e de dias de temperaturas elevadas. Cada um destes lobos de enormes dimensões emerge e esconde-se lentamente e consecutivamente, cada um deles por cerca de dez minutos. A forma atípica desta tipologia dada como exemplo, torna inédita tanto a nuvem como a própria imagem. Isto é, o registo da nuvem, falando do registo de uma só tipologia, faculta a

alternativa de voltar a ver o momento registado, e, portanto, o voltar a ser visto e partilhado.



Fig. 15 *Pharmakon*, 2016, 09:00m

Um exemplo das *Virga clouds*, também conhecidas por *Jellyfish* pela sua forma, pode ver-se na figura 16. A forma desta tipologia deve-se a uma reação única que pode surgir das *altocumulus*, *cumulus* ou *cirrostratus*. Devido às condições a que se encontram, quanto à temperatura e nível de humidade, acontece a precipitação que também nas *Virga* pode ser de água ou gelo. A água ou gelo que cai da nuvem acaba por desaparecer evaporando novamente. Acontece ainda a singularidade de a temperatura estar boa a uma grande altitude mas onde há zonas frias e húmidas o suficiente para causar precipitação. Estas diferenças de temperatura levam a que as caudas formadas não sejam demasiado longas fazendo com que seja possível uma evaporação completa impedindo que cheguem ao chão. É depois o vento a mudar de direção nos dez quilómetros de altitude mais próximos da superfície terrestre que lhes dá a aparência de caudas ou tentáculos. Estas nuvens desenvolvem-se durante dias amenos, mas com condições adversas em algumas zonas como frio, humidade e vento. É a pequena escala destas condições, frio, humidade e vento, que definem a sua aparência. Este é o motivo pelo qual aos nossos olhos a sua dimensão aparenta ser reduzida comparativamente a outras nuvens.



Fig. 16 *Pharmakon*, 2016, 13:32m

As formações que conseguimos ver na figura 17, difíceis de categorizar pela falta de informação quanto à sua altura, podem ser tanto *Altostratus*, *Cirrocumulus* ou *Alto cumulus* ou formações entre umas tipologias e outras. Esta imagem interessou-me por ter uma abertura ou passagem para onde é inevitável olhar. Se pararmos a observá-la reparamos que, depois de algum tempo, há uma outra camada de nuvens de outra tipologia a mover-se lentamente por de trás. Relaciono a incerteza de uma tipologia durante o seu registo e a presença de uma outra camada de sentido. Estas imagens vão-se construindo e desconstruindo à medida que vai aparecendo mais um e outro plano.

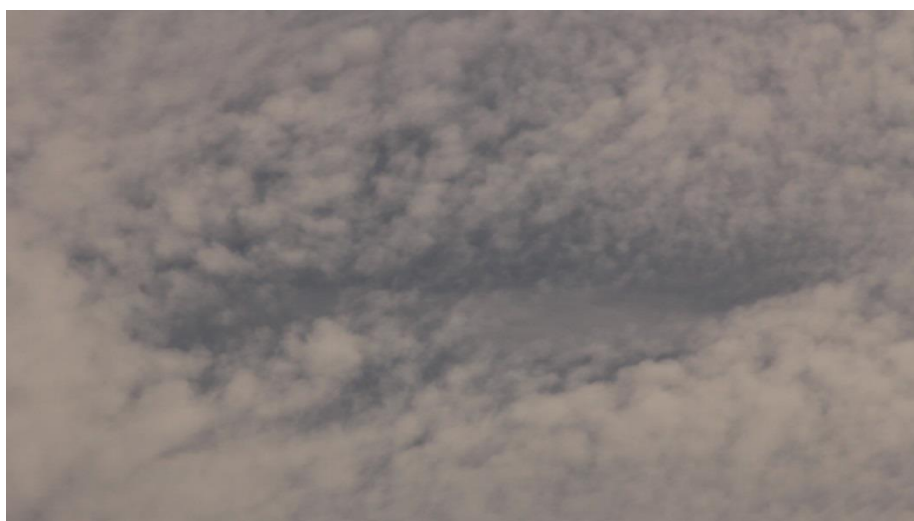


Fig. 17 *Pharmakon*, 2016, 07m06

Ainda que a temática do artigo de Rosalind Krauss que escolho seja fotografia, é neste artigo que encontro a referência a Alfred Stieglitz autor

da série fotográfica *Equivalents*¹⁷ cujo exemplo se pode ver na figura 18. As fotografias desta série assumem um carácter abstrato e segundo Stieglitz, qualidades não-representacionais semelhantes às da música. Estas fotografias de nuvens foram, portanto das primeiras fotografias abstratas da história da fotografia e o primeiro registo de nuvens com esta particularidade. Outra semelhança que tem com *Pharmakon* é a característica de as imagens terem sido conseguidas pela procura de composições específicas enquadrando e, neste caso por se tratar de fotografia, fotografando pequenas frações da totalidade do céu em movimento.

A imprevisibilidade do que se vai captar acontece em função do movimento das nuvens dependendo das condições atmosféricas e das suas tipologias. Enquanto uma nuvem pode mudar completamente ou até mesmo desaparecer em poucos minutos outras podem ficar no mesmo local largas horas alterando pouco ou nada a sua aparência. Portanto, durante este processo de captura, é necessário estar atento às alterações do que se consegue observar em massas de água gigantes e seguir atentamente, ou mesmo prever movimentos ou outras transformações que vão sofrendo.



Fig. 18 - Alfred Stieglitz, *Equivalents*, 1929

Na figura 19 vê-se o topo de uma *Cumulus* que passa à tangente em frente ao sol. Ainda que as *Cumulus* sejam as nuvens mais comuns por todo o planeta, nesta imagem acontece uma casualidade, o instante em que por breves momentos a nuvem

¹⁷ Série fotográfica realizada entre 1925 e 1931.

tende a cobrir o sol. Durante o período que dura este aproximar e afastar, parece que a plenitude acontece com a exatidão casual com que estes elementos se cruzam. Coincidentemente, são os elementos responsáveis pela temperatura que possibilita a existência, sendo que as nuvens têm água que condensa e precipita, o papel principal no equilíbrio essencial para a existência de vida em todos os organismos vivos. Serão então as nuvens, “elementos de uma coreografia cósmica em que o olho e a alma são espectadores interessados e participantes” (Barrento, 2003: 11) e que Goethe considerava organismos vivos, e que mesmo sem terem lugar quanto à sua designação tipológica, dão a todos os outros organismos a possibilidade de existir, e portanto, a possibilidade de um nome.



Fig. 19 *Pharmakon*, 2016, 03:24m

Uma vez que a Morfologia foi uma noção com grande importância em todo o processo de conceptualização do filme, é importante referir que este termo engloba também parte da gramática que se ocupa da forma e da transformação das palavras. Esta relação existe tanto nos escritos de Goethe como nos estudos e abordagens que Maria Filomena Molder faz. *Morphology – Questions on Method and Language* (2013), um outro exemplo que reúne um grupo de ensaios sobre o tema Morfologia e que, como se pode ler, associa a Morfologia aos estudos de Goethe sobre a teoria da cor, a artistas como August Sander, já referido, a Gerhard Richter, ou à forma como corpo, como território, entre outros. Por exemplo, no ensaio *Form in Humboldt* de Ana Agud pode ler-se que:

“Ao contrário do conceito dominante moderno, para Humboldt a forma não é um esqueleto abstrato sublinhando

as configurações concretas e constituinte da sua essência lógica, matemática ou arquitetónica. A forma é o que se dá a ver do espírito da vida implantando e obtendo a realidade exterior compreensível. Não é abstrato: é real. A forma não é simplesmente a forma de um assunto: está em tensão com o assunto porque o espírito humano é apenas uma força instintiva de criar formas com a finalidade de tornar o mundo inteligível.” (Agud, 2013: 207)

3.2 Obra: imagem e som

Como já foi mencionado, o processo de realização do filme passou por várias fases. Estas fases podem ser facilmente identificáveis e distintas: a da recolha de imagens e sons, a da seleção da recolha feita e arquivada, a da escolha de momentos destes registos tanto visuais como sonoros e a montagem dos mesmos.

Na recolha dos elementos naturais - nuvens se nos reportarmos aos registos imagéticos, vento, insetos, pássaros e trovões, se nos reportarmos aos registos sonoros -, cada registo foi feito e pensado individualmente com o objetivo de serem registos realizados da forma mais perfeita possível destes elementos. Deste modo, o filme pode ser visto plano a plano e cada plano é o registo de um momento e de uma nuvem diferente sem que nunca nenhum plano tenha sido repetido. O mesmo se pode dizer quanto ao som, uma vez que nenhum registo sonoro foi repetido durante a montagem. Tanto as imagens registadas como os registos sonoros foram realizados a diferentes horas do dia e em diferentes locais, de acordo com a qualidade e características do registo em questão. No caso das nuvens interessava-me diversidade, tanto quanto às suas tipologias como ao espaço que cada uma ocupa no plano. Interessou-me, para além das tipologias ou da impossibilidade de categorizar as nuvens filmadas, as diferentes composições de plano assim como as possíveis composições cromáticas. Dado o tipo de montagem, não se reconhece um princípio nem um fim, pois trata-se de um filme que não assenta em princípios narrativos. Os planos estão organizados com ritmos e durações regulares e a montagem dos mesmos pensada para ser apresentada em *loop*.

O ritmo calmo, silencioso e contínuo que se pode vivenciar é por vezes interrompido por pássaros que, apesar de em termos de imagem se encontrarem a maior parte das vezes fora-de-campo, entram dentro dos planos sonoros ouvindo-se a uma mais próxima ou longínqua distância. Estes súbitos momentos fazem com que o espectador possa ser surpreendido pelo imprevisto quebrando e transformando cada um

destes momentos que, em termos de imagem, parecem prosseguir um curso linear. Uma experiência semelhante acontece com os inesperados sons de alguns insetos ou dos trovões uma vez que a composição sonora, independentemente do volume, foi elaborada para simular uma “atmosfera silenciosa”. Ainda que na maioria dos filmes o silêncio seja usado como ferramenta para acentuar a carga dramática ou como experiência específica como o suspense, ou para contrastar com cenas de violência e, portanto, acentuar tipos de experiências particulares. No caso de *Pharmakon*, serve exatamente o efeito oposto. Ou seja, pretende-se aqui que os ruídos que foram captados e propositadamente trabalhados para esse efeito, permitam ampliar o leque de experiências do espectador, de forma que seja possível que vários espectadores tenham experiências diferentes. Ainda assim, o silêncio serve também para fazer renascer novas características na imagem de cada um destes momentos. O *pitch*¹⁸ destes registos foi também estudado e reeditado para este fim específico. Em ambos os tipos de registo não há qualquer registo de seres humanos ou de elementos que provenham do ser humano, assim como não é revelado o local onde é feito cada registo videográfico ou sonoro, nem é feita qualquer referência cronológica. Estes aspetos têm por objetivo permitir que fique em aberto a possibilidade de este filme poder referir-se a qualquer época histórica, sendo que está latente a possibilidade da existência de vida ou até com a origem de vida. Esta é a razão pela qual estiveram sempre presentes na história e que permite ao espectador de *Pharmakon*, cruzar-se com esta imensidão de possibilidades temporais a nível global. Ainda relativamente aos registos sonoros¹⁹, a partir da coincidência de em

¹⁸ *Pitch* ou altura de um som. É um dos parâmetros sonoros que nos permite, pela sua frequência, classificá-lo de grave ou agudo.

¹⁹ A prática de registar sons da natureza, de arquivá-los, analisá-los e classificá-los, a par da classificação das nuvens, surge como um compromisso e contribuição para a conservação da vida selvagem no fim de 1920. Segundo o artigo de Shannon Mattern, *Cloud and Field* (nota), Ludwig Koch, pioneiro desta prática, começa a gravar sons de animais desde a sua infância com um fonógrafo capaz de reproduzir e registar sons. Os métodos usados como compromisso para a conservação da vida selvagem, assim como para o seu estudo e mapeamento tornaram-se métodos particulares da época relativamente à forma de recolher e construir estes arquivos não existentes até à data. É segundo estes métodos que são estabelecidas bibliotecas de cantos de aves ou mesmo de coleções de vários tipos de sons como, por exemplo, a considerada a mais vasta coleção mundial, *Library of Natural Sounds*, a *Tierstimmenarchiv* em Berlim ou a *British Library of Wildlife Sounds*. Estas coleções, ganhavam pela sua dimensão uma vez que quando maior variedade de registos tivesse a coleção melhor o seu potencial como fonte de estudo. É importante também referir que estes registos e o interesse por estudar, catalogar e mapear a vida animal

muitos destes registos se ouvirem pássaros, é assumida a existência desses elementos e até evidenciada, nalguns momentos. Muitos destes piares e cantares fazem com que os mais experientes possam reconhecer o tipo de aves e que seja possível referenciar um local. É exemplo, o caso das gaivotas, que indicam um local perto do mar.

De ambas as vezes que a obra foi apresentada o som dos pássaros assumiu especial relevância ainda que em coexistência com sons de trovões. Numa outra versão, para além destes elementos a que dou destaque, o som dos pássaros e dos trovões, pode ouvir-se o som de um grande grupo de sapos que vai aumentando até atingir grande intensidade. É minha intenção que estas dimensões, a da imagem e do som, possam vir a ser reeditadas caso sejam recolhidos mais registos de elementos naturais que considere pertinentes. Trata-se de uma obra que tem como característica intrínseca ser aberta, no sentido em que comporta variações quanto à montagem e aos próprios conteúdos que vão sendo adicionados ou excluídos, quanto ao som, que também vou alterando com novos elementos que vou recolhendo e, portanto, que tenho que ajustar aos já existentes.

3.3 Movimentos de constante mudança

Pharmakon expõe a vontade de fazer reinventar as formas, ou seja, suscitar a vontade de fazer pensar, tanto no leitor como no espetador. É então um veículo para o processo de fazer entender as formas como formas de pensar usando a forma das nuvens, analogamente por mim propostas. Deste modo é atribuída à arte o ofício de tornar possível e inteligível a leitura que aqui construo e exponho. *Morphéus* (Fig. 20), deus dos sonhos da mitologia grega, cujo nome significa forma no vocabulário da Grécia Antiga, é também de onde provém “morfologia, a ciência das formas, da classificação e da comparação das formas, e de onde procede a palavra, quase iniciática, “metamorfose” (Molder, 2014: 150). É ainda “derivado de morfe, literalmente “aquele que reproduz as formas”, o deus do sono e dos sonhos, o que sublinha o elemento imaginativo, secreto e noturno da forma” (*ibid.*: 150).

foram também o que fez nascer consciência desta necessidade, a de não só de conservar como de compreender e respeitar a vida animal.



Fig. 20 – Guérin Pierre Narcisse, *Morphéus and Iris*, 1811

Esta é a figura com a qual proponho fechar a dissertação, dando evidência ao facto de que a forma como metamorfose, tem como particularidade a sua constante transformação e mudança. Desta maneira, acredito haver em *Pharmakon* a possibilidade de uma das mais importantes premissas, a de que cada um de nós pode, por meio da contemplação, observação e reflexão, construir uma nova imagem do mundo pela constante mudança do que é visto e de quem vê.

CONCLUSÃO

A proposta de, com *Pharmakon – A forma como formação e metamorfose*, construir uma nova imagem do mundo, existe por meio de uma doutrina morfológica das nuvens e apenas das nuvens, quando aplicada à arte. Isto porque, uma doutrina morfológica das nuvens vai para além do âmbito taxonómico razão que faz dela uma doutrina interessa à arte.

É uma doutrina que para além de distinguir, identificar e classificar formas sem forma, usa a arte para falar de natureza, e de formas que, como seres naturais que são, nascem a partir do caos, resultante da verdadeira força da criação. Em simultâneo, enfatiza-se o conflito feliz e necessário entre a criação artística e a criação da natureza. Sem a captação de uma imagem para falar de natureza, ou seja, sem a arte para falar de natureza, a captação de uma imagem não seria um modo de fazer nascer formas. A natureza precisa da arte como interlocutor para, por um lado, não nos perdermos nos limites, por outro, para intensificar a força criadora da natureza. Este interlocutor: o homem, a palavra e a sua visão, é o que faz nascer as formas tanto visíveis como invisíveis. Razão que me leva a acreditar que não basta olhar para as nuvens, para as suas formas e características, é preciso pensar nelas segundo as formas da arte.

No reinventar as formas, tarefa que nasce da necessidade de dar forma às nuvens, depreendo que apenas as nuvens, organismos de características exclusivas - seres não vivos mas animados e em permanente mutação, que não morrem mas que desaparecem, elementos de uma coreografia cósmica do antípoda e da humanidade - são capazes, sob vários aspetos e várias aparências, separar-nos do abismo do infinito. Por sinal, esta tarefa que nos separa do abismo do infinito, que surge da necessidade de dar forma às nuvens, acontece porque, quase que intuitivamente, o olho e a alma humana fazem por ser espectadores interessados e participantes das transformações e metamorfoses que nelas acontecem. Aqui está o jogo, o jogo da mutação, mais propriamente, o jogo da mutação dos conceitos, onde a morfologia aparece, como estudo que salienta isso mesmo, que as nuvens, ainda que agrupadas no seu próprio reino, quando inseridas num modelo organizacional, dão uma impressão errada de fixidez.

As questões naturais e morfológicas, que fazem por compreender os enigmas naturais e dos seres vivos, são no caso das nuvens, pelos fatores meteorológicos invisíveis que o olho não consegue ver, o verdadeiro desafio aos sentidos. Em

Pharmakon, a dimensão morfológica presente nas combinações possíveis, recolha, estudo e seleção dos registos das nuvens fala-nos, de forma análoga, da génese da própria forma. Ao mesmo tempo, alteramos a relação que temos com as nuvens e esta relação passa a ser um desafio e uma ocupação para a imaginação que promove uma visão dinâmica do mundo. É no fundo o tentar aproximar-nos de uma linguagem própria das nuvens geradora de novas formas de consciência e esperar que o humano continue a ter a força intuitiva de criar formas com a finalidade de tornar o mundo inteligível.

BIBLIOGRAFIA

- Badt, Kurt (1950) *John Constable's Clouds*: Routledge & Kegan Paul LTD, London
- Costa, Daniel (2000) *Pelo Infinito*: Lisboa, Edições Vendaval.
- Damisch, Hubert (2002) *A Theory of Cloud*: California, Stanford University Press.
- Derrida, Jacques (2005) *A Farmácia de Platão*: SP Brasil, EDITORA ILUMINURAS LTDA
- Girard, René (2005) *Violence and the Sacred*: Great Britan, Continnum
- Goethe, Johann Wolfgang (2003) *O Jogo das Nuvens*: Lisboa, Assírio & Alvim.
- Gombrich, Ernst (2005) *A História da Arte*: UK, PÚBLICO sob licença de Phaidon Press
- Hamblyn, Richard (2001) *On The Modification of Clouds*: London, Picador
- Howard, Luke (1803) *Essay on the Modifications of Clouds*: London, JOHN CHURCHILL & SONS.
- Howard, Luke (2012) *The Climate of London*: Cambridge, CLC – Cambridge Library Collection
- Janson, Horst Waldemar (2010) *A Nova História de Arte de Janson*: Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Molder, Maria Filomena (2014) *As Nuvens e o Vaso Sagrado*: Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- Molder, Filomena; Soeiro, Diana & Fonseca, Nuno (2013) *Morphology - Questions of Method and Language*: Bern, Peter Lang AG
- Molder, Maria Filomena (1995) *Pensamento Morfológico de Goethe*: Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Panse, Silke (2013) *Screening Nature – Cinema Beyond the Human*: Berghahn Books, New York and Oxford.
- Pinney, Garvin Pretor (2007) *The Cloudspotte's Guide: The Science, History and Cultural of Clouds*: USA, Penguin Group
- Platão (2016) *Fedro*: SP Brasil, Penguin – Companhia das Letras
- Rinella, Micheal (2010) *Pharmakon: Plato, Drug Culture and identity in Ancient Athens*: Lexington Books, United Kingdom
- Séneca, Lucius Annaeus (2010) *Natural Questions*: The University of Chicago Press, Unites States of America
- Thornes, John E. (1999) *John Constable's Skies*: The University of Birmingham Press, United Kingdom

WEBGRAFIA

Cammann, Schuyler (1951) *The Symbolism of the Cloud Collar Motif*, College Art Association
Disponível em <[http:// www.jstor.org/stable/3047324](http://www.jstor.org/stable/3047324)>

Carolus, Linnaeus (1735) *SYSTEMA NATURAE*: NIEUWKOOP & B. de GRAAF
Disponível em< https://www.kth.se/polopoly_fs/1.199546!/Menu/general/column-content/attachment/Linnaeus--extracts.pdf>

Krauss, Rosalind (1979) *Stieglitz/Equivalents*, The MIT Press
Disponível em< <http://www.jstor.org/stable/778239>>

Mattern, Shannon (2016) *Cloud and Field*, Places Journal.
Disponível em< <https://placesjournal.org/article/cloud-and-field/>>

Weinger, Mackenzie (2017) *Clouds in a Bag – Captures Excitement of First Hot Air Balloons*,
The Washington Diplomat
Disponível em
<http://www.washdiplomat.com/index.php?option=com_content&view=article&id=15258:clouds-in-a-bag-captures-excitement-of-first-hot-air-balloons&catid=1557:may-2017&Itemid=428>